கலை இலக்கியக் கோட்பாடுகள்

ஐந்தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றம்

கலை இலக்கியக் கோட்பாடுகள்

பதிப்பாளர்கள்

அ. நடராசன், மா. கருணாகரன்

கூ. நாகநந்தினி, சு. பூங்கொடி

லோ. மணிவண்ணன்

வெளியீடு

ஐந்தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றம்

மதுரை

திசம்பர் 1995

கலை இலக்கியக் கோட்பாடுகள்
(ஆய்வுக் கட்டுரைகள்)

முதற்பதிப்பு : திசம்பர் 1995

விலை : 60 ரூபாய்

வெளியீடு : ஐந்தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றம், மதுரை

விற்பனை : மா். கருணாகரன்
சண்பகம் இல்லம்
80, மேலப்பொன்னகரம் 7-வது தெரு
மதுரை - 625 010

நூலிலுள்ள ஒவ் ... டைமுரைக் கருத்தும் பதிப்பாளர் ஐந்தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றத்தாருடைய தன்று கட்டுரையாளர் கருத்து.

அச்சு : PET காரனேசன் சந்து, அரசரடி
மதுரை

57-1

பொருளடக்கம்

பக்க எண்

வாழ்த்துரை

முனைவர் இரா. காசிராசன்

துணை இயக்குநர்

அஞ்சல் வழிக்கல்வி, ம.கா.பல்கலைக்கழகம்.

இந்தியச் சமூக, மற்றும் பண்பாட்டு வரலாற்றில் மேலாதிக்கம் செலுத்திய சிறுபான்மை உயர்வர்க்கத்தினர், தங்களின் மேலாண்மையை நிலைப்படுத்தி, நியாயப் படுத்தச் சமூக-சமய ரீதியாகப் பல்வேறு சடங்கு முறைகளை (Rituals) உருவாக்கினர். அவற்றைப் பெரும்பான்மையான அடித்தள மக்களின் மனதில் ஆழப்பதிவு செய்யச் சமய நிலையில் பிரச்சாரங் களும் புராணப் புனைவுகளும் செய்யப் பட்டன. இவற்றை உண்மை என நம்ப வைக்கச் சமயக் குரவர்களும், அவர்கள் ஆட்டி வைக்க ஆடிய பொம்மைகளான பெருவேந்தர்களும், சமுகத்தில் உயர் நிலையில் இருந்த பெருங்குடி மக்களும், ஏன் தொல்லிலக்கிய வாதிகளும் கூட வரிந்து கட்டிக் கொண்டு பாடுபட்டனர். இவையே பெருமரபாக (Dominent culture) விஷ்வ ரூபம் எடுத்தன; கோவில்களிலும், இலக்கியங்களிலும், இவை பதிவா கியதோடு, அனைத்து மக்களின் நெஞ்சங்களிலும், உயிரணுக் களிலும்கூடச் சென்று அசைக்க முடியாத ஆணிவேராகப் பதிவாகின. இப்பதிவுகளே இலக்கிய ஆய்வில் இன்று வரை மேலாதிக்கம் செலுத்தி வருகின்றன. இலக்கியத்தில் பேசப்படும் அனைத்துக் கருத்துகளும் 'சத்திய வாக்கு' என்ற நிலை உருவாகி விமர்சிக்கப்பட்டன. அண்மையில்தான் இந்த மரபு நிலையான ஆய்வுப் போக்கு, கேள்விக் குறியாக்கப் பட்டது. அடித்தள மக்களின் மனதில் பதிவாகிய 'மரபு' என்ற ஆணிவேர் எந்த அஸ்திவாரத்தில் வேருன்றியது? அதன் உள் நோக்கம் தான் என்ன? அதன் பலம்-பலவீனம் என்ன என்று அசைத்துப்

பார்க்கப் படுகிறது. பக்தி இலக்கியங்களையே இன்று 'முரண் இலக்கியமாகப் (Dissent Literature) பார்க்கும் பார்வை உருவாகியுள்ளது. 'செவ்வியல் இலக்கியங்கள்' இன்று 'தலித்' இலக்கியப் பார்வையுடன் அணுகப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரம் மணிமேகலை முதலான காவியங்களின் எழுச்சிக்கான காரணங்கள், அவை எவற்றை நியாயப் படுத்த எழுந்தன, அவற்றின் 'முன்தேவை' (Prerequisite) என்ன, என்பன போன்ற, சிக்கல்கள் முரண் கோட்பாட்டு அடிப்படையில் விமர்சிக்கப்பட்டன. பழைய நம்பிக்கை வழியிலான ஆய்வைப் புறந்தள்ளி, சமூக - மானிடவியல் பின்னணியில்' சமயச் சார்பற்று (Secularism). அறிவு பூர்வமான (Knowledge based) ஆய்வுப் போக்கை இச்சிந்தனையாளர்கள் வளர்த்தனர். இத்தகைய சிந்தனையாளர்களின் பட்டியலில் முன்னணியில் நிற்கும் பல அறிஞர்களின் சிந்தனைத் தொகுதியாக இந்நூல் வெளிவருகிறது.

ஐந்தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றத்தினர், இம்முற்போக்குச் சிந்தனையாளர்களைத் தேடிபிடித்து, அன்னார் தம் சிந்தனைப் போக்கு, அவர் வழிகாட்டுகிற ஆய்வாளர்களுக்கு மட்டும் எட்டினால் போதாது; தமிழகத்திலுள்ள அனைத்து ஆய்வாளர்களையும் சென்றடைய வேண்டும் என்ற ஆர்வத்துடன் கொடைக்கானலில் இரண்டு கருத்தரங்குகளை நடத்தியுள்ளனர் கருத்தரங்கம் ஒவ்வொன்றிலும் இரண்டு நூல்களை வெளியிட்டுள்ளனர்; ஒன்று ஆய்வாளர்களின் சிந்தனை; மற்றது ஆய்வு நெறியாளர்களின் சிந்தனை; இந்நூல் ஆய்வு நெறியாளர்களின் சிந்தனைத் தெளிவாக வெளிவருகிறது.

இந்நூல் அனைத்து முற்போக்குச் சிந்தனையாளர் கைகளில் தவழும் என்பதில் ஐயமில்லை. அதோடு மட்டுமின்றிப் பல்வேறு நிலையிலான வாசகர் மனதை இந்நூல் கவர்வதோடு, அவர்தம் சிந்தனையைத் தட்டி எழுப்பும் என்பதும் உறுதி. ஐந்தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றம் இத்தகைய முயற்சியில் தொடர்ந்து ஈடுபட்டுத் தமிழுக்குப் பல ஆக்க பூர்வமான படைப்புக்களை வழங்கும் என்ற நம்பிக்கை எனக்குண்டு. இந்த நேரத்தில், இத்தகு முயற்சியில் ஈடுபட்டுள்ள ஐந்தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றத்தின் பொறுப்பாளர்களைப்பாரட்டாமல் இருக்க முடியாது அவர்தம் பணி தொடர், சிறந்த வாழ்த்துக்கள்.

பதிப்புரை

ஐந்தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றத்தின் இரண்டாம் கருத்தரங்கில் வெளியிடப்பட்ட ஐந்தாவது நூல் 'கலை இலக்கியக் கோட்பாடு கள்' எனும் பெயரில் உங்கள் கரங்களில். இது மிகப் பெரிய சாதனையல்ல. ஆய்வுலகின் தேவை. எமது மிகச் சிறிய முயற்சி.

தமிழறிஞர் சிலருக்கு 'கோட்பாடுகள்' என்றால் வேப்பங் காயைக் கடிப்பது போன்ற முகஞ்சுழிப்பு. 'இலக்கியம்' என்ற சொல்லுக்கு விளக்கம் வேண்டி நூறு ஆங்கில நூல்களிலிருந்து மேற்கோள் காட்டிய தமிழுலகம் மேலைக் கோட்பாடுகளைத் தமிழுடன் அறிமுகப்படுத்தும் பொழுது அல்லது ஒப்பிடும் பொழுது முழி பிதுக்கியது, பிதுக்குகிறது. ஓரக்கண்ணால் சாடை செய்து கேலி பேசியது, பேசுகிறது. சிலர் விதிவிலக்காக இல்லாம லில்லை. கோட்பாடுகளை வரவேற்றனர். தமிழ் இலக்கியத்துடன் இணைத்துப் பார்த்தனர். புதிய போக்குகளும், நோக்கங்களும், சிந்தனைகளும் தோன்றின.

தமிழின் தொன்மையான இலக்கணமா? அல்லது இலக்கியமா? அல்லது தமிழரின் மொழி மற்றும் வாழ்வியற் கோட்பாடா? என எண்ணும்படி செய்த தொல்காப்பியத்தின் தொடக்கம் முதல் இந்நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதிவரை அதை மீறிய பார்வைக்குத்

டைகள் பல. அங்கீகாரம் மறுக்கப்படுமோ அல்லது தமிழ் பண்டிதக் குழுவிலிருந்து 'தள்ளி' வைத்து விடுவார்களோ என்ற பயம் பலரிடம்.

இவற்றையெல்லாம் மீறிய பார்வைகள் இடையில் தமிழ்ப் படிக்க வந்தவர்களிடமிருந்து. அதாவது இளங்கலையில் வேறு பாடம் படித்து முதுகலையில் தமிழ் படிக்க வந்தவர்கள் மற்றும் வேறு துறையினர், தமிழ் படித்தவர்கள் சிலர் (இதை ஒப்புக் கொள்ளத்தான் வேண்டும்). இவர்களின் தமிழ் இலக்கியங்களின் மீதான கிரகிப்புக்கள் புதிய சிந்தனையைத் தந்தன, தெ.பொ.மீ முதல் அ. மார்க்ஸ் வரை பல்துறைப்பட்ட தமிழ்க் கல்வியின் ஒவ்வொன்றையும் புதுப்பார்வையுடன் அணுகினர். தமிழிலக் கியத்தின் மீதான கட்டுக்களை அறுத்தனர். யதார்த்தமான பார்வைகள் மார்க்சியமாக, பெண்ணியமாக, தலித்தியமாக, நாட்டார் வழக்காற்றியல் தொடர்பான கோட்பாடுகளாக, இந்திய, தமிழகக் கலைகளின் மீதான புதுப்பொலிவாகப் பல் கிப் பெருகியுள்ளன. பல்துறை ஆய்வாளர்களுக்கு இந்நூல் வழிகாட்டும் என்ற நம்பிக்கை எம் மன்றத்தார்க்கு உண்டு.

கடந்த ஆண்டு எம் மன்றத்தால் வெளியிடப்பட்ட 'கலை இலக்கியம் ஆய்வும் அணுகுமுறைகளும்' என்ற நூலுக்குக் கிடைத்த வரவேற்பும் வாழ்த்தும் இந்நூலுக்கும் கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கை எமக்கு உறுதியாக உண்டு. நூலில் இடம் பெற்றுள்ள கட்டுரைகளே இதற்கு துணை புரிந்துள்ளன. புதிய மேலை நாட்டுக் கோட்பாடுகளை அறிமுகப்படுத்தும் கட்டுரைகள் சில இடம் பெற்றுள்ளன. மேலும் சமூகம் பெண்ணை எப்படி அடக்கிவைத்து அவளது சிந்னைகள், செயல்களை அவளறியாது பூசி மெழுகிக் கொண்டு இருந்தது போன்ற பார்வையே கன்னித் தமிழ் இலக்கியங்களின் மீதான பார்வையாகவும் இருந்தது, இதுவே பெண்ணிய நோக்குப் பார்வையென இருந்த பழைய பெண்ணியக் கோட்பாட்டில் இருந்து இன்று எதிர்ப் பெண்ணியக் கோட்பாடாக வெளிவந்துள்ளமையை இந்நூலின் பல கட்டுரைகள் மெய்ப்பிக்கின்றன.

இன்னுமொன்று. மிகப் பெரிய குறை ஆய்வுலகில். வேறு மொழிகளில் இடம் பெறுகின்ற கோட்பாடுகளைத் தமிழ் மொழி யில் அறியத் தருவது மிகச் சிரமமான ஒன்று. ஆங்கிலப் பேராசிரியர்களால் தமிழில் தரமுடியும், தந்து கொண்டுள்ளனர் ஒரிருவர். ஆனால் தமிழ்ப் பேராசிரியர்களின் இப்பணி மிக

உன்னதமானது. பிறமொழியில் வெளியாகின்ற புதிய இலக்கியக் கோட்பாடுகளைத் தமிழுக்கு அறிமுகம் செய்வதில் தனி ஆர்வம் கொண்ட பேராசிரியர்களும் ஆய்வாளர்களும் இருக்கத்தான் செய்கிறார்கள் (இங்கு மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகத்தின் சில பேராசிரியர்கள் ஆய்வாளர்களால் செயல்பட்ட 'திசைகள்' என்ற அமைப்பின் செயல்பாட்டினையும் நூலாக்க, முயற்சினையும் குறிப்பிட்டாக வேண்டும்) அதன் செயல்திறன் சாதாரணமான தன்று. அதன் விளைவே இம்மன்றத்தின் துடிப்பு மிக்க வளர்ச்சியாகும் மிகைல்ஃபூக்கோ, சசூர், அல்தூசர், பக்தின், De-Construction, Discourse போன்ற இன்னும் பல பெயர்கள், சொற்கள் இங்கு விவாதித்ததன் மூலம் நாங்கள் உணர்ந்தவை. அதன் பயன் பிறர் அறியத் தருவதே எம் விருப்பம்.

எனவே கலை இலக்கியக் கோட்பாடுகள் குறித்த அறிமுக நிலையில் கட்டுரைகள் தந்துதவுமாறு கேட்டுக் கொண்டதன் பேரில் கட்டுரைகள் வழங்கிய பேராசிரியர்களுக்கு எம் மன்றத்தின் சார்பாக நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றோம். கடந்த 1991 ஆம் ஆண்டு எம துறையில் ஆய்வு மாணவர்களுக்கு நடத்தப் பெற்ற பயிற்சிப் பட்டறையில் வழங்கிய ஓரிரு கட்டுரை களை இந்நூலில் இடம் பெற அனுமதியளித்த எங்கள் பேராசான் தி முருகரத்தனம் அவர்களுக்கும் எம் நன்றியறிதலைத் தெரி வித்துக் கொள்கிறோம். இந் நூலுக்கு சீரிய முறையில் வாழ்த் துறை வழங்கியுள்ள முனைவர் இரா. காசிராஜன் அவர்களுக்கும் எம் நன்றி பாண்டிசேரிப் பேராசிரியர்களிடமிருந்து கட்டுரை களைப் பெற்று உதவிய டாக்டர் அரங்க. மு. முருகையன் அவர்களுக்கு நன்றி. மேலும் இந்நூலின் பதிப்புப் பணியின் பொழுது ஆர்வத்துடன் உதவிய எம் மன்றத்தின் பொதுச் செயலர் திரு வீரா. அழகிரிசாமி, அவர்களுக்கும் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறோம். நூலாக்கப் பணியின் பரவல் தன்மை அச்சுப்பிழைகள் உருவாக்கியிருப்பின் அதைப் பொறுத்து கருத் தைச் சுவைத்து பிறரையும் சுவைக்கத் தூண்ட வேண்டு கின்றோம்.

இறுதியாக இந்நூலாக்கப் பணிக்கு மிகவும் ஆர்வத்துடன் உதவிய PET அச்சக நிர்வாக அலுவலர் திரு. ஆபிரகாம், அச்சக மேலாளர் திரு. டேவிட் மற்றும் அச்சக ஊழியர்கள் அனை வருக்கும் எம் மனமார்ந்த நன்றியறிதலைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றோம்.

அக இலக்கணக் கோட்பாட்டில் அடங்காதவை

டாக்டர் ராஜ் கௌதமன்
தாகூர் கலைக்கல்லூரி, புதுவை

கடைச் சங்கத்தில் தோன்றிப் பின்னர் சில நூறு ஆண்டுகள் கழித்துத் தொகுக்கப்பட்டுப் பதினெண் மேற்கணக்கு எனப் பெயர் பெற்ற சங்க இலக்கியத்திற்குத் தொல்காப்பியமே இலக்கண நூலாகும் என்பது தமிழ்க் கல்வியாளரின் பொதுவான நம்பிக்கை. இந்த நம்பிக்கைக்கு மறுப்பாக இக்கட்டுரை எழுதப் படவில்லை. சங்கப் பாடல்களைப் படிக்கின்றபோது இலக்கணத்தை மீறிய இல்க்கணத்தால் பொருட் படுத்தப்படாத, அதனால் வரையறுக்க முடியாத அல்லது தோணாத, வேறொரு சம்பிரதாயத்திற்கு வாய்ப்பான, முற்றிலும் விதி விலக்கான, பாடல்கள் இருப்பதைத் தெரிந்து கொள்ள முடிகிறது. ஒரு சில பாடல்கள், தொல்காப்பியத்திற்குள் திருட்டுத்தனமாக நுழைக்கப்பட்ட சனாதனவிதிகளுக்குப் பொருந்துகிற மாதிரி இயற்றப்பட்டிருப்பதாகப் படுகின்றன. கல்வியை மொத்தக் குத்தகை எடுத்திருந்த அறிவாளிக் கும்பலின் திருவிளையாடல்களுக்குத் தப்பாத பழம் திராவிட இலக்கியங்கள் இல்லை என்றே சொல்லிவிடலாம். இதற்குத் தமிழ் இலக்கியமும் விதிவிலக்கல்ல. இந்த வித இடைச் செருகல் பற்றி வேறு சந்தர்ப்பத்தில் பேசலாம். ஆகையால் இப்போது சங்க அகப்பாடல்களில் தென்படுகின்ற புதிய வித்தியாசமான சம்பிரதாயங்களைப் பற்றிப் பார்க்கலாம். இப்படிப் பட்ட சம்பிரதாயங்களுக்கு என்ன சமூகக் காரணம் என்பது பற்றி இக்கட்டுரை பேசினாலும் முழுமையாகப் பேசி விட்டதாக உரிமை பாராட்டவில்லை. அந்தச் சம்பிரதாயங்களை வசதிக்காக நான்கு தலைப்பாக வகுத்துக் கொள்ளலாம். அவை :

1. அகத்திணைத் தலைவர்களும், தலைவிகளும்.
2. ஏனைய அகப்பாத்திரங்கள்.
3. அக, புறக் கலப்புக்கள்.
4. விதிவிலக்குகளும், கலித்தொகை - பரிபாடலும்.

அகத்திணைத் தலைவர், தலைவியர்

அகத்திணைகளாகிய குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை ஆகியனவற்றின் கதாநாயகர்களாகப் பெயர் சொல்லப் படாத தலைவன், தலைவி வருகிறார்கள். இவர்களைப் பற்றி இலக்கணம் விதித்த விதிகளுக்கு ஒத்துவராத, சம்பந்தமில்லாத சில விசயங்களை இங்கே பார்க்கலாம்.

குறிஞ்சி

களவு (காதல்) வாழ்க்கை நிகழும் இடமாகக் கூறப்பட்ட குறிஞ்சியில் (மலைப்பகுதி) தலைவன் 'வெற்பன்' 'நாடன்' என்று குறிக்கப்படுகிறான். இவனும் சரி இவனைப்போல நெய்தல் நிலத்தில் களவு வாழ்க்கை நடத்தும் 'கொண்கனும்' சரி, தலைவியின் ஊரைச் சேராத அசலூர்க்காரர்களாகவே இருக் கிறார்கள். 'பால்' என்ற ஊழ்வினை தான் அறிமுகமில்லாத இளம் ஆண் பெண்களைக் காதலர்களாக ஆக்குவதாக நம்பி னார்கள். ஒருபாட்டில் (குறு. 40) தலைவன் தலைவியிடம் 'ஒரு விதத்திலும் உறவுமுறையில்லாத நாம் மழை நீரும் செம்மண்ணும் போலக் கலந்துவிட்டோம்' என்று கூறுவது இதற்குச் சான்று. (இந்தப் பாட்டில் 'எந்தையும் நுந்தையும் எம முறை கேளிர்?' என்று வரும் அடியை நோக்கினால், இரத்த உறவுமுறைகளைத் 'தந்தை' என்ற அலகை வைத்து வரையறுத்திருப்பது புலனாகும்)

குறிஞ்சியில், காதலியைத் தேடிவரும் தலைவன், கொம்பும், நாயும் வைத்து வேட்டையாடுபவனாகவும் இருக்கிறான் (நற்.276) (அக. 118). வில், அம்பு இவனுடைய வேட்டைக் கருவிகள். பொதுவாக விலங்குகளை வேட்டையாடி வரும் போது அவன் எதிர்பாராதவகையில் தலைவியைச் சந்திப்பதாகவே பாடல்கள் கூறும். இந்தத் தலைவன், குறிஞ்சி நிலத்தில் திணை, ஐவன நெல் விவசாயம் புரிந்து வேட்டையாடிய கானக் குறவர்களை ஒத்தவனாகக் காட்சி தருகிறான். 'நாடன்', 'வெற்பன்' என்று இடத்தை வைத்து இவனுக்குப் பெயரிட்டிருப்பதால் இவன் இந்த இடங்களை ஆண்ட அரசன் என்று வழக்கம்போல் சொல்லு

வதை விட, அக சம்பிரதாயப்படி ஒருவனுடைய இயற்பெயரைக் கூறாமல் இருப்பதற்காகக் கையாண்ட உத்தி என்று சொல்லலாம். அகத்திணைத் தலைவர்களை, அதாவது ஆண்களை நிலம், மலை, கடல், ஊர், ஆகிய இடப்பெயர்களாலும் பெண்களைக் குறவர், பரதவர், உமணர், எயினர், எனும் குடிப்பெயர்களாலும், மனை, வீடு, குடும்பம், கற்பு, மடைமை, நாணம் என்பவற்றை ஒட்டிய பெயர்களாலும் சுட்டிக் காட்டினார்கள். இந்த வேறுபாடு சந்தேகமில்லாமல் அக்கால ஆண் - பெண் வேறுபாட்டில் ஆணின் தலைமை இடத்தை ஒட்டி ஏற்பட்டுள்ளது.

இந்தக் குறிஞ்சித் தலைவன் காதலிக்கும் பெண் குறிஞ்சி நிலக் குறப் பெண்ணாக இருக்கிறாள். 'அசை நடைக் கொடிச்சி' (ஐங். 258), 'நல்நடைக் கொடிச்சி' (நற். 82), 'கானக் குறவர் மடமகள்' (நற். 102,) 'கானவர் தங்கை' (அக.132) என்று குறிக்கப்படுகிறாள். இந்த மலைநாட்டுக் குறப்பெண்ணை அவள் பெற்றோர்கள் மணம் செய்து தர மறுத்தால் மலைநாட்டு இளவல், தனியாகவோ, அல்லது தன் ஆட்களோடோ வந்து அவளை 'உடன்போக்கில்' கூட்டிச் செல்லுவதைப் புலவர்கள் பாலைத்திணையில் வைத்துப் பாடினார்கள். (பாலைக்குத் தனியே நிலம் இல்லை. குறிஞ்சி (மலை), முல்லை (காடு) வறண்டால் பாலை. இதே போல பாலையில் குறிஞ்சியின் களவும் ('உடன் போக்கு'), முல்லையின் கற்பும் ('பொருள் வயிற் பிரிதல்' கலந்திருக்கும்).

குறிஞ்சியில் களவு நடத்தும் ஆணும் பெண்ணும் பாலையில் உடன்போக்குச் செய்யும் ஆணும் பெண்ணும் மலை நாட்டவர்கள். வேட்டை, மலைவிவசாய நாகரிகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள். மலைப்பகுதிகளில் குறமகளும், அவள் ஆயமும் அருவியில் நீராடவும், விளையாடவும், வேங்கைப் பூப்பறிக்கவும் தந்தையின் திணைக் கொல்லைப் பரணியில் ஏறித் தட்டை ஒலித்துக் கிளி குருவி விரட்டவும் சற்றுச் சுதந்திரம் பெற்று இருந்தார்கள். இவ்விதத்தில் இவர்கள் கடற்கரை மீனவப் பெண்களை ஒத்திருந்தார்கள். எனவே தான் குறிஞ்சியிலும், நெய்தலிலும் மறைந்து புரியும் காதல் வாழ்க்கை சாத்தியப்பட்டது.

ஏனெனில் பாலை, முல்லை, மருதத் தலைவிகள் போல குறிஞ்சி, நெய்தல் பெண்கள் வீட்டிற்குள் அடைபட்டவர்கள் அல்ல. ஆண்களைத் தெருவிலும், காட்டிலும், மலைப்பகுதிகளிலும் பாதைகளிலும் சந்திக்கும் வாய்ப்பை அதிகம் பெற்றிருந்தார்கள்.

நெய்தல்

கடலும் கடல்சார்ந்த பகுதிகளிலும் வாழ்ந்த பரதவ மக்களைப் பற்றிய திணை நெய்தல் திணை. இங்கும் குறிஞ்சி யைப் போலக் களவு வாழ்க்கையே கூறப்படுகிறது. கடற்கரைப் பக்கங்களில் வாழும் பரதவப் பெண்ணை அசலூர்க் கடற்கரைப் பட்டினத்தைச் சேர்ந்த 'கொண்கன்', 'சேர்ப்பன்', 'துறைவன்', 'புலம்பன்' எனக் கூறப்பட்ட செல்வந்த ஆடவன் காதலிப்பதாகப் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. 'பொலந்தேர்க் கொண்கன் வத்தனன்' (ஐங்.200) இத்துறைப் பல்கால் வரும் தேர்' (ஐங்.186), 'இயல் தேர்க் கொண்க!' (குறு. 114) 'உரவு நீர்ச் சேர்ப்பன் தேர்' (நற்.78) முதலான எடுத்துக்காட்டுக்கள், நெய்தல் தலைவன் எப்போதுமே வேற்றூரிலிருந்து காதலி ஊருக்குத் தேரில் வந்து போவதைக் கூறுகின்றன. தேர்ப்பாகன் தேரைச் செலுத்த, கூடவே ஏவல் 'இளையர்' (நற்.307, அக.120. 250, 300, 310) பலரும் தலைவனுடன் ஓடி வந்தார்கள். முல்லைத்திணையிலும் இதே நிலை தெரிகிறது. குறிஞ்சியில் தலைவனை மலை நாட்டைச் சேர்ந்த வேட்டுவக் குடியினனாக ஊகிக்க இடமிருப்பதைப் போல, நெய்தலில் தேர் பூட்டி வரும் தலைவனைப் பரதவ இனத்தவனாகக் காண இயலவில்லை. ஆனால் இவன் காதலிக்கும் தலைவி எப்போதுமே பரதவப் பெண்ணாகவே இருக்கிறாள். இரண்டே பாடல்களில் மட்டும் (அக. 140, 390) உப்புவிற்கும் உமணப் பெண்ணாக இருக்கிறாள். இப்பரதவப் பெண்கள் கடலுக்குள் இரவு நேரத்தில் மீன் வேட்டைக்குச் சென்ற தங்கள் இனத்து ஆடவர்கள் பத்திரமாகக் கரை ஏற வேண்டுமே என்று இரங்கிப் புலம்பியதாகப் பாடல்கள் இல்லை. மாறாகத் தேரில் வந்து போகும் வேற்றூர்க் காதலன்களை எண்ணி இரவில் தூக்கம் பிடிக்காமல் புலம்புவதாகப் பாடல்கள் உள்ளன.

இந்தத்தலைவி 'கடல்கெழு கொண்கன் காதல் மடமகள்' (ஐங். 195), 'வலைப்பரதவர் மடமகள்' (குறு. 184), 'மீன் எறி பரதவர் மகளே' (நற். 45,101) என்று பரதவப் பெண்ணாகவே கூறப்படுகிறாள். ஒரு பாட்டில், (நற். 45) பரதவத்தலைவி மீது ஆசையுற்று வந்தவனைத் தோழி இருவருக்கிடையிலுள்ள பொருளாதார, இனஏற்றத்தாழ்வை எடுத்துக்காட்டி, இது பொருந்தாது. இனி வரவேண்டாம் என்று தடைசெய்கிற சேதி இடம்பெற்றுள்ளது. மற்றொரு பாட்டில், தேரில் வந்த தலைவன், இழிந்த மீன் உணவுக்கு உரியவன் அல்ல (அக. 110) என்றும், மீனைவிற்றுப் பெற்ற அரிசிச் சாதமும், 'மாத்தயிர் மிதி மிதவையும்' (அக. 340) தாம் அவன் தகுதிக்குரிய உணவாகும் என்றும் தகவல்கள் உள்ளன. மீனவப் பெண் தன் உடலில் மீனின் புலவு நாற்றம் அடிக்கும் என்று கூறியவள் (நற். 45), இரவில் காதலனுக்கு மரக்கறி உணவைப் படைக்கும் போது தன் உடம்பில் சந்தனம், மலைநாட்டு நறுமணம் கலந்து பூசி அலங்கரிக்கிறாள். (அக. 340) மீன் புலவு நாற்றமடிக்கும் தன் உடல் மீது உயர்ந்த நறுமணப் பொருள்களைப் பூசுவதாக இதற்குப் பொருள் கொள்ள இயலும். பொருளாதாரத்தில் ஏற்றத்தாழ்வுகள் தோன்றி அவை, தொழில், இனம் ஆகியவற்றில் பரவிய நிலையை விதிவிலக்கான இந்த நெய்தற் பாடல்கள் உணர்த்துகின்றன. தொல்காப்பியம் தலைவன், தலைவிக்குக் கூறிய ஒத்த குடிப்பிறப்பு, செல்வம், என்பவை இங்குப் பொருந்தாமல் போகின்றன. (ஒரு நூற்பாவில் தலைவன் உயர்ந்த குடியாக இருக்கலாம் என விதிவிலக்குக் கூறினாலும். அதுவும் மனுநீதி சார்ந்ததாகும்) களவு வாழ்வுக் குரிய பெண்களாக எயினப்பெண் (ஐங். 363) குறப்பெண், பரதவப்பெண், உமணப்பெண் (அக. 140, 390) ஆகியவர்கள் கூறப்பட்டுள்ளார்கள். இவர்கள் கற்பு வாழ்வுக்குரியவர்களாகக் கூறப்பட்ட முல்லை, மருதம், பாலைத் (பொருள் வயிற்பிரிவு) திணைப் பெண்களைவிடக் கூடுதலான சுதந்திரம் பெற்றிருந்தார்கள். உழைப்பின் பொருட்டு வீட்டிற்கு வெளியே நடமாடினார்கள். தாய்மார்களின் கட்டுக்காவல்கள் இருந்தாலும் உயிர்வாழ்வின் தேவையின் பொருட்டு இவர்கள் வெளியில்

செல்ல வேண்டியதிருந்தது. மேலும், இவர்களுடைய தந்தை, சகோதரர்கள் வேட்டை, மலைவிவசாயம், மீன்பிடிப்பு ஆகிய வற்றின் பொருட்டு மலை, காடு, கடல், திணைக்கொல்லை முதலான இடங்களுக்கு இரவில் வீட்டை விட்டுச் செல்ல வேண்டிய திருந்ததால், இப்பெண்களுக்குக் களவு வாழ்க்கை நடத்துவது சாத்தியமாக இருந்தது. (அதிலும் பலதடைகள் இருந்தன).

இப்படி ஓரப்பகுதிகளில் பேரளவிற்குத் தனி உடைமைகள் பெருகாமல், குழுவாக இயங்கி இயற்கை விளைவித்த உணவுப் பொருள்களைச் சேகரித்தோ, வேட்டையாடியோ கொணர்ந்த வ·றைப் பகிர்ந்து கொண்ட இம்மக்களிடையே மணவாழ்வுக்கு முன்னர் இயல்பான, கரவற்ற, தனியுடைமை நாகரிகத்தின் தணிக்கைகளற்ற ஆண், பெண் உறவுகள் இருந்திருப்பதை அவதானிக்க முடியும்.

இந்தக் களவு வாழ்க்கை ஓர் ஊரைச் சேர்ந்த ஆண், பெண்ணுக்கிடையில் ஏற்படாமல், வேற்றூர்களைச் சேர்ந்தவர் களுக்கிடையிலேயே ஏற்பட்டதாக பாடல்களில் காண்பதற்கு ஒரு காரணம் உண்டு. சாதிய சமூதாயத்தில் அகமணமுறை கடுத்தமாக ஆகியிருப்பதற்கு மாறாக, பழைய இனக்குழுச் சமுதாயத்தில் (இன்றும் கூட மலை, காடுகளில் வாழும் இனக் குழுமக்களிடம் உண்டு) கடுத்தமான புறமணமுறை நிலவியது. தலைவியின் ஊரைச் சேராதவனாகத தலைவன் இருப்பது, புறமணமுறையின் எச்சத்தைச் சுட்டுவதாக உள்ளது. ஒரு இனக் குழுவின் கிளைக்குள்ளே (clan) மணம் தடைசெய்யப்பட்டது, மற்றொரு கிளையுடன்தான் மணவினை நடந்தது.

ஆனால் நெய்தற்பாடல்களில் வரும் ஆண், பெண்கள் இருவேறு சமூகப் பின்னணி கொண்டவர்களாகக் காட்சி தருகிறார்கள். இந்த முரண்பாடு ஏன் என்பது தெரியவில்லை.

முல்லை

காடும் காடு சார்ந்த இடமும் முல்லைக் குரியது என்று இலக்கணம் கூறுகிறது. இங்கே இடையர்கள் ஆடு, மாடு மேய்த்து, வரகு விவசாயத்தில் ஈடுபட்டுள்ளார்கள். ஆனால் இவர்கள் முல்லைத்திணைத்தலைவன், தலைவியாக வரக்காணோம் குறிஞ்சி, நெய்தலில் குறவர், எயினர், பரதவர், உமணர் குடியினர் தலைவன், தலைவியராகக் களவு ஒழுக்கம் புரிந்ததற்கு மாறாக இங்கே முல்லையில் கற்பு ஒழுக்கம் புரிபவர்களாக மேட்டுக் குடியினர் காணப்படுகிறார்கள். கணவன் ஒரு போர்த் தலைவன். மனைவி உயர்குடிப்பெண். கணவன், 'வேந்தனுக் காகப் போர்புரிய தன்னுடைய ஏவல் இளையரான வீரர்களோடு மனைவியைப் பிரிந்து செல்கிறான். வேந்தன் வெற்றி பெற்றதும் மனைவியிடம் வந்து சேர்கிறான். இந்தப் பிரிவைப் பொறுமை யாகக் காத்து இருப்பதே மனைவியின் கற்பு ஒழுக்கமாகும்.

'வேந்து பகை வெலற்கு யாம் செல்வேம்' (ஐங். 429), 'வேந்தன் அருந்தொழில் துறந்து, இனியானே செலவு ஒழிந்தனென்' (ஐங். 426), 'இறையும் அருந்தொழில் முடித்தென .... இளையர் ஏகுவனர் பரிப்ப, (நற். 161)' 'வேந்துவினை முடித்த, காலை ... நால்கு கடும்பரி பூண்ட நெடுந்தேர் பொலிய ஏறி' (அக.104), ஆகிய பாடல் அடிகள் தலைவன் எப்படிப்பட்டவன், அவன் எதற்காகப் பிரிகிறான் என்பதை அறிவுறுத்துகின்றன. மிகச்சில பாடல்கள் முல்லைத் தலைவன் பொருள்தேடப் பிரிவதாகக் கூறினாலும் பெரும்பாலும் முல்லைத் தலைவன் வேந்தனுக்காகச் சிறுபடை திரட்டித் தேரில் சென்று போரிடுகிற போர்த் தலைவனாகவே படைக்கப்பட்டிருக்கிறான். பொருள் ஈட்டப் பிரிபவன் பெரிதும் பாலைநிலத் தலைவனே. ஏற்கனவே சொன்னபடி பாலையில் குறிஞ்சியின் களவும் (உடன்போக்கு), முல்லையின் கற்பும் (பொருள் வயிற்பிரிதல்) கலந்துள்ளன. அதன்படி பாலைத் தலைவனும், முல்லைத் தலைவனும் முறையே தத்தம் மனைவிமாரைப் பொருளுக்காகவும், போருக்காகவும் பிரிகின்றார்கள். இருவரும் மேலாதிக்கப் பகுதியைச் சேர்ந்தவர்கள். இவர்களுடைய செயல் 'ஆள்வினை'

ஒன்று கூறப்பட்டது. பொருள் ஈட்டுதல், போரில் வெல்லுதல் என்பவை ஆள்வினைக்குள் அடங்கும். இரண்டுமே அளவற்ற உடைமையையும், அதிகாரத்தையும் வழங்கக் கூடிய செயல்களாகும். இவர்கள் தங்கள் வினையை முடித்துவிட்டு மழைக்காலம் தொடங்கும் போது, அல்லது வாடைக்காலம் வரும் முன்பாக தங்கள் வீடுகளுக்குத் திரும்புவது அகச் சம்பிரதாயமாகும். இவர்களுடைய மனைவிமார்கள் பிரிவைப் பொறுமையோடு தாங்கிக் காத்திருக்கிறார்கள், கார்காலம் வந்துவிட்டதா என்று கவனிக்கிறார்கள்; மாலை வேலையை நொந்து கொள்ளுகிறார்கள், கண்ணீர் வடிக்கிறார்கள்; தோழிமார்கள் பலபடியாகத் தேற்றுகிறார்கள், சகுணம், விரிச்சி பார்க்கிறார்கள். குளிக்காமல், கூந்தலைப் பூக்களால் அலங்கரிக்காமல், வாடுகிறார்கள்; கிளியிடம் பேசி ஆறுதல் தேடுகிறார்கள்; ஊரில் அலர் எழுமே என்று சோகத்தை மென்று விழுங்குகிறார்கள். குறவர், பரதவர், உமணர் பெண்களைப் போல இவர்கள் பொருள் உற்பத்தியில் ஈடுபடாமல் வீட்டிற்குள் கணவனை நினைத்து மனங்கவல்கிறவர்களாகக் காணப்படுகிறார்கள்.

களவு வாழ்விற்கு உழைக்கும் பெண்களும், கற்பு வாழ்விற்கு உழைக்காத உடைமையாளர்களின் பெண்களும் உரியவர்களாகக் காணப்படுகிறார்கள். இந்தப்பாகுபாடுபற்றி இலக்கணத்திற்கு அன்று அக்கறை இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. நெல்விளைச்சலும், நிலக்கிழாரை மையமாகக் கொண்ட சமூக அமைப்பும், முடியாட்சி முறையும், தனிஉடைமைப் பண்பாடும், அதன் நாகரீகமும் ஓங்கியிருந்த முல்லை, மருதப் பகுதிகள் கற்பு ஒழுக்கத்திற்கு உரிய திணைகளாகியுள்ளன. பாலைத்திணையில் தலைவன் கடந்து செல்லும் வழிதான் வறட்சியானதாக இருக்கிறதே தவிர, தலைவனும் தலைவியும் இல்லறம் நடாத்தும் பகுதி வளம் மிக்கதாகும். முல்லைத் தலைவனும், தலைவியும் வேந்தரோடு உறவுடையவர்களாக இருந்தார்கள். வேந்தனுக்காகப் போர் புரிந்த முல்லைத் தலைவன் அதற்குச் சன்மானமாக வேந்தனிடமிருந்து ஊர்களின் வருவாயில் பாகம் பெறும் உரிமையைப் பெற்றிருந்தான் என்பதை மறுக்கமுடியாது. பத்துப்பாட்டில் இடம் பெற்றுள்ள முல்லைத்திணைப் பாடல்

களான 'முல்லைப்பாட்டிலும், 'நெடுநல்வாடையிலும்' வரும் தலைவனும் தலைவியும் வெளிப்படையாகவே வேந்தனும், அரசியாகவும் இருக்கிறார்கள். சொந்தமாகத் தேர்களும். ஏவலாளர்களும், படை வீரர்களும், தூதர்களும் வைத்துக் கொள்ள உரிமை பெற்றிருந்தார்கள், இந்த உரிமைகளை அன்று வேந்தரும், கிழார்களும், போர்த்தலைவர்களும், குறுநிலமன்னர் களும், செல்வந்தர்களும், வளமான வணிகர்களும் பெற்றிருந் தார்கள். இவர்கள் வாழ்ந்த பகுதிகளாக அகத்தில் முல்லை, மருதப்பகுதிகள் காணப்படுகின்றன. இவையே அன்றைய மேலாதிக்க மையப்பகுதிகளாகும். இவற்றில் பெரும் துறைமுகப் பட்டினங்களும் அடங்கும். இப்பகுதியே கற்புக்குரியது; ஓரப்பகுதி களான மலை, காடு, கடற்கரைப் பகுதிகள் களவுக்குரியன. கற்பை விடக் களவு தொன்மையானது; ஓரப்பகுதி மக்களின் நாகரீகம், மையப்பகுதி நாகரீகத்தைவிடத் தொன்மையானது. களவில் ஈடுபடும் பெண்ணைவிடக் கற்பில் வாழுகிற பெண் பாலியல், பொருளாதார மட்டங்களில் பெரிதும் தணிக்கைக்கும், அமுக்கத்திற்கும் ஆட்பட்டுள்ள, அதையே ஏற்றுள்ள நிலைதான் பெண்ணுக்குரிய பெருமையாக ஆக்கப்பட்டது. இன்றுவரை இதுவே எதார்த்தம்.

மருதம்

நீர்நிரம்பிய ஆறுகளும், ஏரிகளும், குளங்களும், கால் வாய்களும் சூழந்த, நெல், கரும்பு, வாழை விவசாயம் நடைபெற்ற வயல்கள் மிகுந்த பகுதி மருதம் எனப்பட்டது. இதுவும் முல்லை போல, மேலாதிக்கப் பகுதியைச் சேர்ந்த ஆணும் பெண்ணும் இல்லறம் நடத்தும் கற்பு ஒழுக்கத்திற்குரிய இடமாகக் கூறப் பட்டுள்ளது, இந்நிலத்தின் வயல்களில் உடலால் உழைத்து விளைவித்த உழவர்கள் திணைத் தலைமக்களாகக் கூறப்பட வில்லை. தேரோடு வீதிகளில் இருந்த மாடங்களும், பெரும் நெற்குதிர்களும் கொண்ட வீடுகளில் மருதத் தலைவனும் தலைவியும் இல்லறம் நடத்தினார்கள். தனிச்சேரிகளில் பரத்தையர் என்ற விலைமாதர்கள் வாழ்ந்தார்கள். தலைவனின் இல்லறத்தில் ஓர் அங்கமாகப் பரத்தமையும் இருந்தது. இப்பரத்தைகள்

காவிரி, வையை நதிகள் பாயும் நகரங்களிலும், பேரூர்களிலும், செல்வந்த ஆடவரைச் சார்ந்து வாழ்ந்தார்கள். மருதத் தலைவன், முல்லை, பாலைத் தலைவர்களைப் போலவே தலைவியைப் பிரிந்து செல்லுகிறான். ஆனால் அவர்களைப்போல வேந்தனுக்குப் போர் புரியவோ, அல்லது பொருளீட்டவோ பிரியவில்லை புதுப் புனல் ஆட்டத்திலும், துறைகளிலும், சேரிகளிலும் பரத்தையருடன் பாலியல் சுகத்தை ஈட்டுவதற்குப் பிரிந்தான். இக்காரியத்திற்குப் பாணண், விறலி தூதாகச் செயல்பட்டார்கள். இந்தப் பரத்தையிற் பிரிவானது, தலைவி வீட்டுக்குத் தூரமாக இருந்த நாட்களிலோ, கருவுற்ற நாட்களிலோ, பிரசவமான நாட்களிலோ, குழந்தைக்கு முலைப்பாலூட்டும் நாட்களிலோ ஏற்பட்டது. இதன் காரணமாக மனைவி கண்ணீர் வடித்தாள், கணவனையும் பரத்தையையும், பாணனையும் விறலியையும் திட்டினாள்; கணவனைத் திட்டும் போது கூட 'உள்ளுரை' என்ற பேரில் சாடையாகத் திட்டினாள்; இப்படிப்பட்ட உள்ளுறைகள் மருதப் பாடல்களில்தான் அதிகம் என்பார்கள்.

பரத்தையர் சேரியில் தங்கிய தலைவன், தனக்குக் குழந்தை பிறந்த தகவலறிந்து விடியற் காலையில் வீட்டிற்கு வருகிறான் (நற்.40), முன்னர் தன் ஆசைக்குரிய வஸ்துவாக இருந்த மனைவியின் முலைகள், தற்போது அவள் குழந்தைப் பெற்றுப் பாலூட்டுவதால் அப்படி இல்லாமற் போகிறது தலைவனுக்கு (அக.26) ஏனெனில் இப்போது தலைவியை மார்போடு தழுவினால் அவன் மார்பில் 'தீம்பால்' (சீம்பால்) பட்டுவிடுகிற தாம்! மேலும் பிரசவித்த மனைவி, தன் புடவை அழுக்காக இருப்பதாகவும், தீம்பால் பட்டதாலும், பிறந்த குழந்தையைத் தழுவியதாலும் உடலில் புனிற்று நாத்தம் அடிப் பதாகக் கணவனிடம் கூறுகிறாள் (நற். 380). இதனால்தான் கணவன், மனைவியைப் பிரிந்து, நறுமணப்பொருள் பூசி, ஒப்பனை செய்து, ஆடல், பாடல், காமக் கலைகளால் சுகம்ஊட்டும் தொழிலைக் குலமுறையாகச் செய்த இளம் பரத்தை களிடம் சென்று வந்தான் என்று தெரிகிறது. ஆனால் இது மட்டும் காரணமில்லை. பரத்தைகள் ஒன்றும் ஓசியாகவோ

அல்லது ஆணின் அழகில் மயங்கியோ கிடக்கவில்லை ஆணிடம் செல்வம் கொட்டிக் கிடந்ததால்தான் அவனுக்குப் பரத்தை வசப் பட்டாள். சில மருதத்தலைவர்கள் தமக்கு மிகவும் விருப்பமான இளம் பரத்தைப் பெண்களை வீட்டிற்கே கொணர்ந்து 'வதுவை' (மணம்) அயர்ந்தார்கள் (அக.46).

இப்படித் தலைவியின் உடல்வனப்பு பிரசவத்தாலும், குழந்தை பராமரிப்பாலும் தளர்ந்தபோது தலைவன் பரத்தை வசப்பட்டதைப் பற்றி அவனுடைய மனைவிடம் தோழியும்தான் அடித்துக் கொண்டார்களே தவிர மற்றவர்கள் அப்படி இல்லை ஊரார்க்கு அது அலராக, சிரிப்பாக இருந்தது. கணவனின் பரத்தை ஒழுக்கத்தைச் சகித்துக் கொண்டு சாடைமாடையாகத் தன் எதிர்ப்பைக் கொட்டுவதுதான் மனைவியின் விதியாக இருந்தது. இதெல்லாம் சகசம் என்றுதான் ஊரார்கள் நினைத்தார்கள் இதனைத் தடுக்கச் சக்தியற்றவளாக இருந்தாள், பசுவின் காம்பை அறுப்பதையும் பெண்ணின் கர்ப்பத்தைக் கலைப்பதையும், பார்ப் பனர்க்குக் கெடுதி செய்வதையும் பாதகங்கள் எனச் சொன்னவர் கள். கட்டிய மனைவியைக் கணவன் பிரிந்து காசு கொடுத்துப் பிற பெண் சுகம் பெற்றதைத்தப்பென்று சொல்லவில்லை. பரத்தையைத் தவிர பிற குலப்பெண்ணிடம் செல்லுவதையே பாதகம் என்றார்கள் தன் உடமைக்குப் பாதகம் வராதபடி இருக்குமானால் அதனை அனுமதித்தார்கள் என்று தெரிகிறது.

கணவனைத் தடுக்க இயலாத மருதத்தலைவி கணவனின் பரத்தையைச் சாடுகிறாள். தன் மகனைத் தூக்கித் தழுவிய பரத்தையைப் பார்த்து 'நீயும் இவனுக்குத் தாயா?' என்கிறாள் பிறகு தன் கணவனிடம் 'அந்தப் பரத்தை நின் மகன் தாய் ஆதல் புரைவது ஆங்கு?' (அக 16) என்று கேலி செய்கிறாள். மற்றொரு தலைவி தன் கணவனைப்பார்த்து, 'நீ என்னதான் அழகழகான பரத்தைகளை வீட்டிற்கு இட்டுவந்து அணைத்துக் கொண்டாலும், என்னைப் போல உன் குழந்தைகளுக்குத் தாயாகும் கற்பும் பெருமையும் அவர்களுக்கு கிடைப்பது அரிது' (நற்.330) என்று ஆற்றிக் கொள்ளுகிறாள். கற்பு, தாய்மைக்குரிய உரிமை என்ற உயர்தகுதிகள் பரத்தைக்கு இல்லை, அது மருதத்தலைவிக்கே, அதாவது குலப் பெண்ணுக்கே உண்டு என்ற ஒத்தடம் தலைவனின் பரத்தைமை யால் தலை விபட்ட காயத்திற்குத் தரப்பட்டது தெரிகிறது.

பரத்தையர் கண்களைச் சுழலவிட்டுக் கையை வீசிக் கொண்டு புடவை ஒதுங்குமாறு தெருக்களில் 'பவனி' வந்தார்கள் செல்வந்த ஆண்களை வளைத்தார்கள், பொருள் பறித்தார்கள், தலைவிக்கே சவால் விட்டார்கள் 'உன் கணவனை என் கூந்தலை கட்டி இழுத்துச் செல்வேன் என்று வஞ்சின மொழி கூறினாள். ஆனபோதிலும் இவர்களுடைய வாழ்விற்கும் ஒரு எல்லை இருந்தது பரத்தையிம் இளமை சரிந்தபோது தலைவனின் வாழ்க்கை நின்றது வயதாகிவிட்டால் ஒரு பரத்தையை விட்டுவிட்டு மற்றொரு இளம் பரத்தையிடம் தலைவன் சென்றான் வயதும், பருவமும் உடல் வனப்பும் பெண்ணுக்கு வரம்பாவது போல ஆணுக்கு ஆவதில்லை வயது காரணமாகத் தன்னை விட்டு விலகிய தலைவனிடம் ஒரு பரத்தை, 'வெகுகாலம் கடலில் மீன்பிடிக்க உதவிய தோணியை ('திமில்') இனிப்பயன்படாது என்றதும் அதனை ஒரு மூலையில் போட்டு விடுவதைப் போல, பலகாலம் வேளாண்மையில் உழைத்து மூத்துவிட்ட மாட்டை உழவர்கள் மரத்தடியில் வேரில் கட்டிப் போடுவார்கள். இப்படிப்பட்ட காரியம் நிகழும் நிலத்துக்குரிய துறைவனே! நீ புதிதாகக் கொண்ட நட்பில் தவறு வராமல் பார்ப்பாயாக! (நற்.315) என்று தன் வேதனையே 'உள்ளுறை யாகக் கொட்டினாள். பெண், ஆணா திக்கப்பண்பாட்டில் அவளுடைய பாலியல் சார்ந்த உடலை வைத்து அளக்கப்படுவதால், அவள் ஒருதார மண முறையில் கற்பு வாழ்க்கை நடத்தும் தலைவியாக இருந்தாலும் சரி பல ஆண்டுகளுக்கு உடலை விற்று வாழ்க்கை நடத்தும் பரத்தையாக இருந்தாலும் சரி, ஒடுக்கப்படுவதில் இருவரும் அக்காள் தங்கை களே!

தோழி

அகப்பாடல்களில் அதிகம் பேசுபவள் தலைவியின் தோழி தான். இலக்கணம் இதனைக் சரியாகப் பார்த்துள்ளது. தலை வனுக்குப் பாங்கன், பாகன், பாணன், பார்ப்பான் ஆகியவர்கள் தோழன் தூதனாக இருந்தாலும் கூட அவன் தனி ஆளாகத்தான் வருவான், பேசுவான், இருப்பான், போவான். ஆனால் தோழி தலைவியின் நிழலைப்போல இயங்குகிறாள். தலைவனோடு தலைவி அந்தரங்கமாக உறவாடும் சந்தர்ப்பத்தைந் தவிர பிற

நேரங்களில் அவளைவிட்டுப்பிரிவதில்லை. பல பாடங்களில் தலைவி பேசுகிறாளா அல்லது தோழி பேசுகிறாளா என்பதைக் கண்டு பிடிப்பது கடினம் அவள் பேசினாலும், தலைவி பேசினாலும் பெரும்பாலும் தன்மைப் பன்மையிலேதான் பேசுகிறார்கள்,

அகம் என்ற தொன்மை வாய்ந்த நாடகத்தில் மௌனமாக இருக்கும் பெண்ணைப் (தலைவி) பேசவைப்பதற்காக. அல்லது அப்பெண்ணின் குரலாகச் செயல்படுவதற்காகத் தோழி என்ற உள்மனம் படைக்கப்பட்டிருக்கிறதோ என்ற ஐயம் எழுகிறது. ஆண் நேரடியாகப் பேசுகிறான் ஆசையை வார்த்தைகளில் கொட்டுகிறான் பெண்ணால் (தலைவி) அது இயலாதபோது தோழி பேசுகிறாள். அக இலக்கியத்தை ஒரு நாடக இலக்கியம் என்று கருதுவதற்குத் தோழி பாத்திரம் உறுதுணை புரிகிறது.

நாட்டுப்புறக் கூத்து மரபில் ராசா வேசத்திற்குஒரு கோமாளியும், ராணி வேசத்திற்கு (அக்கா) ஒரு தோழியும் (தங்கச்சி) இருந்து வந்திருப்பதை இன்று வரையிலும் காண முடிகிறது. இம்மரபு மிகத்தொன்மையான வாய்வழி மரபாகலாம் எழுத்திலக்கியத்தின் மீது. அல்லது செவ்வியல் இலக்கியத்தின் மீது இது செலுத்திய தாக்கத்தின் ஒரு விளைவாகக்கூட தோழி பாத்திரத்தைக் கருதலாம். தலைவிக்குக் குடும்பத்தில் மகள், தங்கை, 'இல்லாட்டி' என்கிற குருதி உறவுப் பெயர்கள் இருப்பது போலத் தோழிக்கு இல்லை. தலைவிக்கும் தோழிக்கும் இடையில் குருதி உறவுமுறை ஏதும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை அன்னை தாய் என்று அழைப்பது கூட முறைப் பெயரை வைத்து இல்லை. எனவே தோழி என்ற பாத்திரத்தை, நாடகத்திற்காகப் படைத்துக் கொள்ளப்பட்ட ஒரு தொல்வகை மாதிரிப் பாத்திரம் (archetype) என்று கருத இடம் உண்டு இவள், தலைவி-தலைவன் காதல், மணவாழ்வு என்ற வேதியல் மாற்றத்தில் பங்குபெறும் ஒரு கிரியாவூக்கியாகச் செயல்படுகிறாள். தான் மாறாமல், மாற்றத்தைத் தூண்டுகிறாள்.

பாணன்

புற இலக்கியத்தில் வரும் பாணனிலிருந்து அக இலக்கியத்தில் வரும் பாணன் சற்றுவேறுபட்டவனாக் இருக்கிறான். புறத்தில், பாணர்கள் கூட்டமாக இயங்குகிறார்கள்;

வாழ்கிறார்கள். வேந்தர்கள், வள்ளல்களிடம் சென்று தங்களுடைய இசை, நாட்டியத் திறமைகளைக் காட்டிப் பரிசு பெறுகிறார்கள். பொரும்பாலும் வறுமையில்தான் வாழ்கிறார்கள். ஆனால் அகத்தில் இவர்கள் தனிநபர்களாக, மேலாதிக்கப் பகுதியினரான முல்லை, மருதத் தலைவர்களின் தூதுவர்களாக இடம் பெறுகிறார்கள். முல்லையில், போர்க்களத்திலிருக்கும் தலைவனிடமிருந்து செய்தியை அவனுடைய மனைவிக்குப் பாணன் எடுத்துச் செல்லுகிறான். பெரும்பாலும் பாணன் முல்லை, மருதத் தலைவி தோழிகளால் பரிகாசம் செய்யப் படுகிறான். 'பாணனே' உன் தலைவன் வருவதாகச் சொன்ன கார்ப்பருவம் வந்துவிட்டது. ஆனால் அவன் இன்னும் வரவில்லை. உன் அறிவு ரொம்ப நான்றாக இருக்கிறதே; (ஐங். 472,474) என்று வீட்டுப் பெண்கள் கேலி செய்கிறார்கள். போர்முடிந்து வீடுவந்த தலைவன் தலைவியோடு சேர்ந்து மாலை வேளையில் முற்றத்தில் அமர்ந்திருக்க, அவர்களை மகிழ்விப்பதற்காகப் பாணன் யாழ் மீட்டினான். சில வேளைகளில் தலைவனிடம் உரிமை எடுத்தும் பேசினான். 'நினக்கும் யாம் பாணரேம் அல்லேம், எமக்கு நீயும் குருசிலை அல்லை! நின் காதலி மனைப் புலம்பி கண் உகுத்த பூசல் கேட்டும் அருளா தோயே' (ஐங். 480) என்று இடித்துக்கூறினான்.

மருதத் திணையில் பாணனும் அவன் பெண் விறலியும் தலைவனுக்குப் பரத்தையர்களை ஏற்பாடு செய்தார்கள். பரத்தையர் சேரியில் தங்கிய தலைவனிடமிருந்து தலைவி வீட்டுக்குத் தூது சென்றார்கள். இவர்கள் எப்போதும் மருதத் தலைவி தோழிகளின் ஏச்சுக்கும் பேச்சுக்கும் பகடிக்கும் ஆளானார்கள். பாணன், பொய்யன், கள்வன், என்று தூற்றப்பட்டான் (குறு.127) பிச்சை எடுக்க வந்த யானையைப் போல, பாணன் மருதத் தலைவி வீட்டுச் சமையல் கூடத்தின் ஓலையைத் தொட்டபடி நிற்பதாகக் கேலி செய்யப்பட்டான் (நற்.300). விறலி, 'தொலைந்த நா'வும், 'உலந்த குறுமொழியும் உடையவள் என்றும், வெற்றுச் சொல் பேசுபவள் என்றும் வசைக்கு உள்ளானாள் (நற் 360). கன்று ஈன்ற பசு முட்ட வந்த போது பயந்து கலங்கி யாழைப் போட்டு விட்டு ஓடி வந்து மருதத்

தலைவியின் வீட்டுக்குள் புகுந்த பாணனைத் தலைவி பரிகாசம் செய்தாள் (அக.56). மருதக்கலிப்பாடலில் தலைவி பாணனைப் 'புலையன்' என்று இழிவு கற்பித்துத் தூற்றிய செய்தி வந்துள்ளது.

இசை, ஆடல், பாடல், முதலிய கலைகளைக் குலத் தொழிலாகக் கொண்டு அதனால் வயிறு வளர்த்த பாணர்கள் மருதப்பாடல்களில் கேலிச்சித்திரப் பாத்திரங்களாக ஆக்கப்பட்டார் கள். இவர்களைப்போல இசை, நாட்டியம், பாட்டு முதலான கலைகளோடு கூட காமலீலையையும் கலையாகக் குலத்தொழிலாகக் கொண்டு வயிறு வளர்த்த பரத்தைகளோடு பாணர்கள் சகவாசம் வைத்துக் கொண்டது இயல்பானதாகத் தெரிகிறது. மேற்படி கலைகளுக்கும் பரத்தைமைக்கும் இடையில் பிரிக்கமுடியாத உறவு இருந்து வந்துள்ளது. காலஞ் செல்லச் செல்லப் பாணர்கள் எனத் தீண்டாமைக்கு ஆளானார்கள். பதினென் கீழ்க்கணக்கின் அகப்பாடல்களில் கூத்தாடிகள் என ஏசப்பட்டார்கள்.

கேலிக்குள்ளான பாணன் தலைவனின் அந்தரங்கத்திற்குப் பாத்திரமானவன் ஒரு விதத்தில் நாடகக் கோமளியை நினைவூட்டுகிறான். தலைவன் - கோமாளி என்ற இணைவு மிகத் தொன்மைக் காலந்தொட்டே நாடகத் தொல்வகைமாதிரிப் பாத்திரங்களாகத் தெரிகிறது. இன்றைய திரைப்படம்வரை இந்த இணைவு தொடர்கிறது.

அகப் புறக் கலப்புக்கள்

அக்காலப் புலவர்கள் அகம், புறம் என்று வரையறுத்துக் கொண்டு பாடினாலும், ஒன்றை மற்றொன்றில் விரவிப் பாடிய புதிய போக்கையும் உருவாக்கினார்கள் குறிப்பாக அகத்தில் புறத்தை விரவிக் கலந்தார்கள் எட்டுத் தொகைப் பாடல்களில் முளைத்துவிட்ட இப்புதிய போக்கு 'பத்துப்பாட்டில்' முழுமை பெற்றுப் புதுமரபாகியது. இதுவே பிற்காலத்தில் சிலப்பதிகாரம் மணிமேகலை என்ற தமிழ்க்காப்பியங்கள் தோன்றுவதற்கான சட்டகத்தை ஏற்படுத்திக் கொடுத்தது.

புறம் அகத்தில் இடம் பெறுவதில் குறிப்பிட்ட உத்திகளை இனம் காணமுடிகிறது. சமத்காரத்தில் ஒன்றாகவே புலவர்கள் இந்த உத்திகளைக் கையாண்டார்கள். பெண்ணின் நலன், உடல் வனப்பு, உணர்ச்சி ஆகியவற்றிற்கு உவமைகள் தருகிறபோது புறத்தில் வரும் நகரம், ஊர் முதலியவற்றைப் புலவர்கள் புகுத்தினார்கள். அரசர்களின் போர்களச் செய்திகளைப் பெண்ணைப்பற்றி ஊரில் எழுந்த அலருக்கு ஒப்புமைப்படுத்தினார்கள். நீண்ட அடிவரையறையுடைய அகநானூற்றில் மேற்சொன்ன உத்தியின் அடிப்படையில் சில புலவர்கள் புறச் செய்திகளைத் தாராளமாகக் கலந்தார்கள் இது அகப்பாடல்தானா என்று ஐயுறும் அளவிற்குக் கலந்தார்கள். இன்னொருபுறம், புறநானூற்றுப்பாடல்கள் சிலவற்றில் அகப்பாடலின் முதல், கருப்பொருள் வருணனைகள் சம்பந்தப்பட்ட அரசனின் நிலவளத்தைப் புகழும் உத்தியாக இடம் பெற்றுள்ளன.

புறத்தை உவமையாக்குதல்

பெண்ணின் உடல் வனப்பு, உறுப்பு வளமை இளமை மற்றிக் கூறும்போது புலவர்கள் தங்கள் காலத்தில் பிரசித்தி பெற்றிருந்த, அல்லதுஎந்தஅரசனைப்பாடினார்களோ அவனுடைய ஊரையோ நகரத்தையோ உவமைகளாக அமைத்துப்பாடினார்கள். (இப்படி ஒரு மரபு கிரேக்க வீரயுகப் பாடல்களிலும் பயின்று வருவதை ஓர் ஆய்வாளர் சமீபத்தில் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்) உதாரணமாக, அழிசி ஆர்க்காடு அன்ன இவள் (குறு.258) 'மரந்தை யன்ன இவள் நலம்' (நற்.35), 'செழியன் கூடல் அன்ன நின் கரும்புடைத் தோள்' (நற்.39), 'சாய்க்காடு, போன்ற என் 'நுதற்கவின்' (நற்.73) 'பெரியன் பொறையாறு அன்ன என் நல்தோள்' (நற்.131) 'பொறையன் கொல்லிப்பாவை அன்னாள்' (நற் 85) என்பவற்றில் மேற்சொன்ன மரபைக் காணலாம். இதைப்போல இன்னும் மருங்கூர்ப் பட்டினம்' புல்வாயில் இருப்பை, குன்றூர், சிறுகுடி, குடந்தை, கழார்' தொண்டி, குட்டநாடு முதலிய ஊர்களும், நகரங்களும், நாடுகளும் நலனுக்கு உவமைகளாகக் கூறப்பட்டுள்ளன.

பெண்ணின் உணர்ச்சிகட்கும், அவள் குறித்து ஊரில் எழுந்த அலர்ப்பேச்சிற்கும், அரசர்கள் நடத்திய போர் வெற்றி, ஆர்ப்பரிப்பு ஆகியவற்றை ஒப்புமைப்படுத்திய ஒரு உத்தி காணப்படுகிறது. 'அதிகன் களிமிறாடுபட்ட ஞான்றை கொங்கர் ஆர்ப்பினும் பெரிது.... அலரே' (குறு. 293), 'விச்சியர் பெருமகன் வேந்தரொடு பொருத ஞான்றை... குறும்பூர் ஆர்ப்பினும் பெரிதே ... அலர்' (குறு. 328) 'குட்டுவன், அகப்பா அழிய நூறி, செம்பியன் பகல்தீ வேட்ட ஞாட்பினும்...' பெரிது அலர் (நற். 14) என்ற உதாரணங்களில் இதனைக் காணலாம். மேலும் உதியன் போர்க்களத்தில் இயவர் ஊதும் ஆம்பல்குழல் ஓசை போலத் தலைவி ஏங்கியதாகவும் (நற். 113), ஓரிசைக் கொன்ற காரி, தெருவில் புகுந்தபோது பகைவர்கள் புலம்பியதைப் போல, பரத்தை, தெருவில் பவனி வந்தபோது ஊரே புலம்பியதாகவும் (நற். 320) புலவர்கள் பாடினார்கள். மேலும் காமூர் (அக. 135), வல்லத்துப்புறமிளை (அக. 336), குறுக்கைப்பறந்தலை (அக. 45), ஆலங்கானம், முசிறி (அக.57) முதலிய இடங்களில் மன்னர்கள் புரிந்த போர்களும் ஆர்ப்பரிப்புக்களும் தலையின் உணர்ச்சி மற்றும் அவளைப்பற்றி எழுந்த அலர்க்கும் ஒப்புமையாக்கப்பட்டுள்ளன.

இன்னொரு முறையிலும் புறத்தகவல்கள் அகத்துள் செறிக்கப் பட்டன. உதாரணமாக, 'ஓரி என்ற வள்ளலின் கைவளம் கிடைப்பதாக இருந்தாலும் நெஞ்சே! நீ வேண்டுமானால் பொருள் ஈட்டச் செல்க! நான் இவளைப் பிரிந்து வரமாட்டேன்' (நற். 52) என்று தலைவன் கூறியதைக் காண்க, இன்னொரு தலைவன், 'நன்னன் நல்நாட்டு ஏழில் குன்றம் பெறினும் யாரோ பொருள்வயிற் பிரிகிற்பவர்' (நற். 391) என்றான். இதே போல, சோழர்கள் குடந்தையில் வைத்திருந்த நிதி (அக. 60) புல்லியின் வேங்கடமலை (அக. 61) ஆகியவை தலைவனால் புகழப்பட்டுள்ளன. இந்தப் போக்கின் உச்ச நிலையைப் பத்துப்பாட்டிலுள்ள 'பட்டினப் பாலை'யில் காணலாம். சோழன் திருமாவளவனின் பூம்புகார்ப்பட்டினத்தின் வளத்தை மிகவிரிவாக வருணிக்கும் புலவன், இப்படிப்பட்ட 'முட்டாச் சிறப்பின் பட்டினம் பெறினும், வாரிருங் கூந்தல்

வயங்குஇழை ஒழிய வாரேன் வாழிய நெஞ்சே' என்று அகத்தைப்பாடுகிறான். அடுத்து, திருமாவளவனின் வீரம், வெற்றி, ஈகை பற்றி விளக்கிவிட்டு, இப்படிப்பட்ட 'திருமாவளவன் தெவ்வர்க்கு ஒக்கிய வேலினும் வெய்யகானம்; அவன் கோலினும் தண்ணிய தடமென் தோளே' என்று அகத்தில் முடிந்துள்ளான். மொத்தமுள்ள 301 அடிகளையுடைய பட்டினப் பாலையில், ஆறு அடிகளே அகத்தைப் பற்றியிருக்க ஏனையவை முற்றிலும் புறத்தைப் பற்றியவையாக உள்ளன. இலக்கணப்படி இது அகப்பாடலாக இருந்தாலும், இங்கே இது புறத்தைப் பாடுவதற்குரிய ஓர் உத்தியாக மாற்றப்பட்டிருப்பதைத் தெளிவாக அறியமுடிகிறது. குறிப்பிட்டுப் பெயர் சொல்லிப் பாடமுடியாத அகமரபுப் பாடல்களிலும் அரசர்களின் பெயரைச் சுட்டிப் புகழும் பொருட்டாக இப்படித் தந்திர உபாயங்களைப் புலவர்கள் கையாண்டிருக்கலாம். தொன்மை வாய்ந்த அகமர பானது வேந்தரின் செல்வாக்கு விரிவடையத் தொடங்கிய போது புறமயமாக ஆக்கப்பட்டது என்று ஊகிக்கலாம் அகப் பாடல்களில் பெரிதும் வேட்டைத் தலைவர்கள், வள்ளல்கள் மலைநாட்டரசர்கள் பேசப் பட்டுள்ளார்கள். புறப்பாடல்களில் மூவேந்தர்களே மையமானவர்கள். இந்த வேறுபாடும் முக்கிய மானது. வேந்தரின் முடியாட்சி விரிவாக்கத்திற்கும், ஓரப்பகுதிகள் இந்த விரிவாக்கத்திற்குள் வளைக்கப்பட்டதற்கும், அகப்பாடல் களில் புறச்செய்திகள் மிகுதியாக ஊடுருவியதற்கும் உள்ளார்ந்த தொடர்பு இருப்பதாக ஓர் அனுமானத்தைச் செய்யலாம்.

புறச்செய்திகள்

அகநானூற்றுப் பாடல்கள் சிலவற்றில் வேந்தர்களின் போர்ச் செய்திகள் பெரிதும் ஆக்கிரமித்திருப்பதைக் காணலாம். நக்கீரன் அகச் செய்தியை விளக்க, பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் தலையாலங்கானப் போர்க்களத்தில் பகையரசர் எழுவரை வென்ற சம்பவத்தை மிக விளக்கமாகப் பாடியுள்ளான் (அக. 36). இப்புலவனின் நோக்கம் பாண்டியனைப் புகழுவதேயன்றி அகத்தைப் பாடுவதாக இல்லை. இதே போலக் குடவாயில் கீரத்தன், சோழ அரசனின் வெற்றியை 15½ அடிகளில்

புகழ்ந்துள்ளான். அகச்செய்தி 3½ தான் கூறப்படுகிறது. மாமூலன், கரிகாலனுக்கும் சேரலாதனுக்கும் இடையில் நடந்த போர், அதில் முதுகில் புண்பட்ட சேரன் வடக்கிருத்தல், அவனோடு பல சான்றோர்களும் வடக்கிருத்தல் ஆகிய புறச் செய்திகளை விவரித்துள்ளான் (அக. 55) இச்செய்திகளைப் புறநானூற்றுப்பாடல்கள் சில இவ்வாறே வருணித்துள்ளன. மீண்டும் பாணன் 3 அடிகளில் அகத்தைச் சொல்லிவிட்டு, எஞ்சிய 21 அடிகளில் ஆய் எயினனைப் புகழ்ந்துள்ளான் (அக. 208). மதுரை மருதன் இளநாகன், 13 அடிகளில் வெட்சி × கரந்தைப் போர் பற்றிய விளக்கத்தைத் தந்துள்ளான் (அக. 269). புறத்திணையில் வரும் 'வஞ்சின மொழி'த் துறையைப் பாணன், அகப்பாட்டில் பரத்தையின் வஞ்சின மொழியாக இடம் பெயர்த்துள்ளான் (276). இப்படி நூதனமாகப் பாடிய இப்புலவர்கள் அக்காலத்தில் பிரசித்தி பெற்றவர்களாக இருந்துள்ளார்கள். இவர்கள் வலிமை பெற்று வளர்ந்த மூவேந்தர்களோடு உறவாடியவர்கள். புறத்தகவல்களைப் போலவே, வைதீக வடபுராண இதிகாசச் சங்கதிகளையும், வட இடங்களையும் தாம் பாடிய பாடல்களில் மிகுதியாகக் கலந்தார்கள். இப்படிக் கலப்பதே புலமையின் வெளிப்பாடாகக் கருதப்பட்டிருக்கலாம். புறமரபைவிடத் தொன்மையானதாகவும், பின்னர் அதற்கு இணையாகவும் இருந்த அகமரபைப் புறத்தின் ஓர் அங்கம்போல ஆக்கியதில் இவர்களுக்குப் பெரும் பங்கு உண்டு. குறிப்பாக மதுரையைச் சேர்ந்த புலவர்கள் இதில் முன்னணி இடம் பெற்றிருந்தார்கள்.

அகக்கூறுகள் புறத்திற்கு இடம் பெயர்தல்

மேலே பார்த்து வந்த புதிய போக்கின் மற்றொரு உத்தியாக, புறப்பாடல்களில் அகமுதல், கருப்பொருள் விளக்கமானது, அரசரின் புகழ்ச்சியின் பொருட்டு இடம் பெயர்ந்ததை நோக்கலாம். சேரனை ஒருபுலவன், 'நாடன் என்கோ?' (குறிஞ்சி), 'ஊரன் என்கோ?' (மருதம்), 'சேர்ப்பன் என்கோ?' (நெய்தல்) (புற. 49) என்று புகழும் போது, அகத்திணைத் தலைவர்களின் பெயர்கள் பொழியப்பட்டு,

மலை, வயல், கடல் பகுதிகளுக்குத் தலைவனாகச்சேரனைப் போற்றுவது நிகழ்கிறது. புறநானூறு 11, 13, 24, 33, 42 ஆகிய பாடல்களில் மருத, நெய்தல், கருப்பொருள் வருணனைகள் இடம் பெற்று, அவை அரசனின் புகழைப் பாடும் உத்திகளாக ஆகியுள்ளன. கபிலன் குறிஞ்சிக்கருப்பொருளை அரச வாழ்த்தாக அமைந்துள்ளான். (புற.200). 143 முதல் 147 வரையுள்ள புறப் பாடல்களில் அகச்செய்திகளே வந்துள்ளன. ஆனால் இவற்றில் தலைவன் பெயர் (பேகன்) சுட்டப்பட்டதால் புறப்பாடல்களாகப் 'பெருந்திணை'க்குள் அடக்கப்பட்டன. 83 - வது பாட்டில், சோழ அரசனை ஒரு பெண்புலவர் காதலுற்றுப் பாடுவதாக இருப்பதால் 'கைக்கிளை'த்திணைக்குள் சேர்க்கப்பட்டது. இதெல்லாம் தொகுத்தவர்களின் இலக்கணத்தை ஒட்டி நிகழ்ந்துள்ளது.

இவ்வாறு திணைகளின் கருப்பொருள் வருணனைகள் புறத்தில் அரச புகழ்ச்சியாக ஆக்கப்பட்டதன் வளர்ச்சி நிலையைப் பத்துப் பாட்டிலுள்ள ஆற்றுப்படை நூல்களிலும், 'பட்டினப் பாலை', 'மதுரைக் காஞ்சி' ஆகிய நூல்களிலும் நானில வருணனைகளாகக் காணலாம். இது பின்னர் காப்பியங்களில் நாட்டுப் படலமாக வளர்ந்தது என்று பலரும் எடுத்துக் கூறி உள்ளார்கள்.

அக இலக்கியத்தில் தூது என்பது ஆணைப் பிரிந்து வருந்தும் பெண்ணின் சொல்லாடலாக இடம் பெற்றுள்ளது. உணர்ச்சி கலந்த சமத்காரமாக இச் சொல்லாடல் அமைந்துள்ளது. பறவை, விலங்கு முதலானவற்றைக் காதலன் அல்லது கணவனிடம் தூது போகப் பெண் கேட்பதாக இது பாடப்படுகிறது. இது பிற்காலத்தில் 'தூது' என்ற தனி இலக்கிய வகையாக வளர்ச்சி பெற்றது. இந்த அகத் தூதனை ஒரு புலவன் புறப்பாடலில் இடம்பெயர்த்து நட்பினை உணர்த்தப் பயன்படுத்தியுள்ளான். காதலுக்கு விட்ட தூது புலவனுடைய நட்பை அவனுக்குத் தெரிவிப்பதற்காகப் பயன்படுத்தப் பட்டது.

'அன்னச் சேவலே! அன்னச்சேவலே!
மாலையில் குமரித் துறையில் அயிரைமீனை

எழுங்கி, வடமலை நோக்கிச் செல்வாய் என்றால்,
இடையிலுள்ள சோழ நாட்டில் தங்கினால்,
உறந்தை நகரின் உயர் நிலை மாடத்தில் தங்குக!
சோழனின் அரண்மனை புகுந்து, என் நண்பன்
பெருங்கோக் கிள்ளி கேட்குமாறு, பிசிராந்தை
என்ற ஊரில் உறைவதாகக் கூறினால்,
உனக்கு அணிகலன்கள் தருவான்' (புற.67)

என்று பிசிராந்தை என்ற ஊரைச் சேர்ந்த புலவன் நட்புக்காக அரசனிடம் அன்னத்தைத் தூது விட்டான்.

இவ்வாறு அன்று வேந்தர்கள் ஆண்ட பகுதிகளைச் சேர்ந்த புலவர்கள் சிலர் அகமரபை படிப்படியாக புற மயமாக மாற்றினார்கள். இதற்கான காரணங்களாக மூவேந்தரின் முடியாட்சிப் பரவலையும் அதனோடு உறவுகொண்ட வைதீக, அறநெறிப்பாங்கான பண்பாட்டு ஊடுருவல்களையும், எடுத்துக்காட்டலாம். அகம் பற்றி இலக்கணம் செய்தவர்களின் ஓர்மையில் இவ்விசயம் பட்டிருக்க வாய்ப்பில்லை. விதிவிலக்குகள் பற்றிப் பழைய இலக்கணிகள் தெரிந்து வைத்திருந்தது உண்மை தான் என்றாலும், அவற்றிற்கான சமூக வேர்களைப் பற்றி அவர்களால் தெரிந்து கொள்ள இயலவில்லை.

அக மரபில் சில விதிவிலக்குகளும், கலித்தொகை பரிபாடலும்

திணை மயக்கம் என்ற பெயரில் இலக்கணங்கள் அன்றே அக மரபில் நேர்ந்த விதிவிலக்குகளைச் சுட்டிக் காட்டியுள்ளன. இங்கே, இக்கட்டுரையில் இதுவரை வரையறுத்த அக சம்பிர தாயங்களுக்கு விதிவிலக்கான சில கூறப்படுகின்றன. இவற்றோடு, கலித்தொகை, பரிபாடல் ஆகிய நூல்களில் பழைய இலக்கண மரபுக்கு விலக்கான கூறுகளும் எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளன.

ஐங். குறு. நற். அக. (ஐங் — அக)

வழக்கமாக உடன்போக்கில் போகிற பெண் குறிஞ்சி நிலத்தாளாக இருக்க, ஒருபாட்டில் இவள் (நற்.76) நெய்தல்

நிலததைச் சேர்ந்த பரதவப் பெண்ணாக இருக்கிறாள். ஒரு பாட்டு (நற்.127) நெய்தல் திணைக்குரியதாகவும், இதில் விவரிக்கப்படுகிற ஆண் - பெண் உறவு மருதத் திணைக்குரிய ஊடலாகவும் அமைந்துள்ளது. பொதுவாகப் பாலைத் திணையில் தலைவன் பொருள் ஈட்டப் புறப்படும் போது, தோழி தடுத்துத் தலைவியுடன் நுகரும் அன்பே பொருளைவிட மேலானது, பொருள் நிலைக்காது என்று கூறுவாள். ஆனால் ஒரு பாட்டில் (நற். 148) தலைவி ''தாம் தொடங்கிய ஆள்வினைப் பிரிந்தோர் இன்றே நீளிடை... அருஞ்சுறம் இறப்ப (கடந்து செல்ல) என்ப; வருந்தேன் தோழி! வாய்க்க அவர் செலவே'' என்று தோழியிடம் சம்மதிக்கிறாள். ஒரு குறிஞ்சிப் பாடலில் தலைவன் மருத நிலத்தவனாகவும், தலைவி குறிஞ்சி நிலப் பெண்ணாகவும் காணப்படுகிறாள் (நற் 365). மேலும் இப்பாடலில், ''அருங்கடி அன்னை காவல் நீவி, பெருங்கடை இறந்து, மன்றம் போகி, பகலே பலரும் காண அகல் வயல் படப்பை அவன் ஊர் வாய் விட்டு வினவிச் செல்மோ தோழி'' எனப் பெண் தானே முன் வந்து, காதலன் ஊருக்கு வழி கேக்கப்போவதாகக் காணப்படுவது விதிவிலக்கானதாகும். அகப்பாடலில் மாந்தரின் இயற்பெயர் கூறப்படுவதில்லை. இரு பாடல்களில் தலைவியின் பெயர் கூறப்படாவிடினும் அவளுடைய ஊர்ப் பெயர் கூறப்படுகிறது. ஒருத்தியின் ஊர் அருமனின் 'சிறுகுடி' என்றும் மற்றொருத்தியின் ஊர் 'புகார் நாட்டதுவே' (அக 181) என்றும் சுட்டப்படுகின்றன.

பாலைத்திணையில் உடன்காக்கும். பொருள் வயிற் பிரிதலும் பேசப்படுவது வழக்கம். அப்போது வெயில் கொளுத்தும் நண் பகற் பொழுதையும், வறண்டு காய்ந்துபோன மலை காட்டுப் பகுதிகளையும் வழிகளையும் வருணிப்பது மரபு. ஒரு பாலைப் பாடலில் (அக 37) 17 அடிகளில் 14 அடிகள் மருதவலைச் சேர்ந்த உழவர்களின் வாழ்க்கை விவரிக்கப்படுகிறது. இதே நிலைமை (அக.41)-வது பாட்டிலும் காணலாம். களவு வாழ்வுக் குரிய குறிஞ்சியில் காதலன் நடந்தே வருவது மரபு. ஆனால் ஒரு பாடலில் அக.48 காதலன் தேரில் வருவதாகக் காணப் படுகிறது, எப்போதும் நெய்தல் திணையில் பரதவப் பெண்ணே தலைவி. ஆனால் இருபாடல்களில் (அக.1, 0,390) தெருவில்

கூவி உப்புவிற்கும் உமணப்பெண் தலைவியாக வருகிறாள். ஒரு குறிஞ்சிப்பாட்டில் வழக்கத்திற்குமாறாக எயினப் பெண் தலைவியாக வருகிறாள் (ஐங் 363).

அக.255-வது பாட்டில், விதிவிலக்காகப் பாலைத் திணைத் தலைவன் பொருள் ஈட்டுவதற்காகப் பாலை வழியில் செல்பவனாக இன்றி, வங்கம் ஏறிக் கடற்பயணம் செய்கிறவனாகக் காணப் படுகிறான். ஒரு நெய்தற் பாடலில் (அக.280) தலைவன், மீனவப் பெண்ணை மணப்பதற்காக, அவள் தந்தையிடம் சென்று அவனோடு உப்பு விளைவித்தும், கடலில் மீன்பிடித்தும், அவனுக்குப் பணிந்து வேலை செய்தும் மணக்கச் சம்மதிக்க வைக்கவேண்டும் என நினைத்துப் பார்க்கிறான். இப்படிப் பெண்ணின் பெற்றோர் வீட்டில் தங்கி உழைத்துப் போட்டு அப்பெண்ணை ஒருவன் மணந்து கொள்ளும் வழக்கம் தொன்மைக் காலத்தில் இருந்திருக்கலாம். கிறிஸ்தவ பழைய ஏற்பாட்டில் யூதர் மத்தியில் இப்படிபட்ட மணமுறை கூறப்பட்டிருப்பதை ஒப்பிட்டுக் பார்க்கலாம்.

மற்றொரு பாடலில் (அக.256) கள்ளூர் என்ற ஊரைச் சேர்ந்த பெண்ணுடன் களவு வாழ்க்கை நடத்திவிட்டுப் பிறகு, அவளைத் தனக்கு முன்பின் தெரியாது என்று பொய் கூறிய ஆடவனை, ஊர்ச் சபையோர்கள், சாட்சிகளைக் கொண்டு விசாரித்து மரக்கிளையில் கட்டிவைத்து அவன் மீது நீறு (சுண்ணாம்பு அல்லது சாம்பல்) கொட்டித் தண்டித்த புதிய தகவல் காணப்படுகிறது.

நற்.45 ஆவது பாட்டிலும், அக.300,340-ஆவது பாடல்களிலும் மீனவப் பெண்ணின் கூற்று வழியாக, தலைவனும் தலைவியும் ஒத்த குடி, பிறப்பு, செல்வம் ஆகியவற்றைச் சேராதவர்கள் என்பது தெரிகிறது. இதுதொல்காப்பிய அக இலக்கணத்தை அப்பட்டமாக மீறுவதாகும் (விதிவிலக்கும் உண்டு)

இப்படி விதிவிலக்கான அகப்பாடல்களில் மிகச் சில வற்றையே தொகுப்பு நூலில் காணமுடிகிறது. தொகுக்கப்படாமல் விடப்பட்ட பாடல்களின் தன்மை பற்றி ஒருவாறு அவதானித்திட

இவை உதவுகின்றன. தொகுத்தவர்கள் அவர்கள் கால இலக்கண இலக்கிய மரபு, மதிப்பீடுகள் ஆகியவற்றை அடியொற்றித்தான் தொகுத்திருப்பார்கள் குறிப்பாக வைதீக, சமண பௌத்த கருத்தியல்களின் தாக்கங்களுக்கு உட்பட்ட இவர்களின் தெரிவு இக் கருத்தியல்களின் தாக்கத்திற்கு உட்பட்டே இருக்கும். இங்கே நாம் கவனித்த விதிவிலக்கான பாடல்கள், அவை தோன்றிய காலத்தில் அவ்வாறு விலக்கானவையாக இல்லாமலும் இருந்திருக்க வாய்ப்பு உண்டு. தொகுத்தவர்களின் தணிக்கைக்கு உட்பட்டதால் இவை விதிவிலக்கானவையாக ஆகியிருக்கலாம்.

கலித்தொகை, பரிபாடல்

ஐங்-அக. என்ற நூல்களின் அகமரபையும், விதிவிலக்குகளையும் இதுவரை கண்டோம். இனி இதிலிருந்து குறிப்பிடத்தக்க அளவிற்கு விலக்கான போக்குகளையுடைய கலித்தொகை, பரிபாடல் ஆகிய நூல்களைக் காணலாம். அகத்தைப் பாடுவதற்கு உரிய யாப்பு வடிவமாகத் தொல்காப்பியம் கூறியது இவ் இரண்டு நூல்களுக்கே பொருந்துகிறது. இவ் இரு நூல்களும் மதுரை, வையை, வைதீக முருகன் திருமால், பாண்டியன் ஆகியவர்களைப் பற்றினவாக உள்ளன. ஏராளமான வைதீகச் செய்திகளும் மதிப்பீடுகளும் அறநெறிகளும் அரசியல் கருத்துக்களும் இவற்றில் கலந்துள்ளன. சங்க காலத்தில் வைதீகத்தின் மையமாகத் திகழ்ந்த பாண்டிய நாட்டில், மதுரைப் புலவர்களின் படைப்புக்களாக இவை அமைந்துள்ளன.

கலித்தொகை — குறிஞ்சி

'நீயே தேரும் களிறும், வந்த புலவர்க்கு அளியொடு தூவலை' (50) என்றும், 'நேர்கோல் அறம் புரி நெஞ்சத்தவன், 'நயந்தோர்க்குத் தேர் ஈயும் வண்மையவன்' (42) என்றும் குறிஞ்சித்தலைவன் விளிக்கப்படுவதிலிருந்து இவன் கானக் குறவரின் நாட்டவனாக இன்றி, பெருவேந்தனாகக் காணப்படுகிறான். களவில் ஈடுபடும் ஆண் எப்போதும் வேற்றூரைச் சேர்ந்தவனாக இருக்க, இங்கே ஒருபாடலில் (51) தலைவனும் தலைவியும் எந்த நிலத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பது கூறப்

படாதது மட்டுமின்றி, தலைவன் தலைவி வசிக்கின்ற அதே ஊரையும், தெருவையும் சேர்ந்தவனாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறான்.

குறிஞ்சித் தலைவி தை நீராடுவது தவம் புரிவது, பலருக்கும் தானம் தருவது, முத்தனை வழிபட்டுச் சோறு படைப்பது ஆகியன எல்லாம் புதிய வைதீகச் சார்பான பண் பாட்டுக் கூறுகளாகும்.

குறிஞ்சித் தலைவியும், தோழியும் மாறி மாறி வள்ளைப் பாட்டுப் பாடித் தலைவனுடைய மலைவளத்தைம் புகழ்கிறார்கள் (41.43). இந்த வள்ளைப்பாட்டு சமத்காரங்கள் கொண்டதாக உள்ளது. நெல் குற்றும்போது பாடப்பட்ட இந்த நாட்டுப்புற உழைக்கும் பெண்களின் பாட்டுக்கு இங்கே படித்த புலவரால் செவ்வியல் வடிவம் தரப்பட்டுள்ளது. இதே போலக் குரவைக் கூத்துப் பாடலும் அமைந்துள்ளது (39) இவற்றோடு, தலைவி தோழி, தலைவன்-தோழி, தலைவன்–தலைவி சமவாதப்பாடல்கள் பிற்கால நாடகத் தர்க்கப்பாட்டுக்களை நினைவூட்டுவனவாகக் காணப்படுகின்றன.

தோழி, தலைவனின் காதலைத் தலைவிக்குக் கூறி அவனுக்காக வக்காலத்து வாங்க, தலைவி அவன் காதலை மறுத்து ஏசுகிறாள் (60) தலைவியைத் தலைவன் விடாமல் சுற்றிச் சுற்றி வருவதைத் தோழி பழிக்க, அவன் அவளுடைய சிபாரிசுக்காகக் கெஞ்சுகிறான் (61) தலைவன் நேரடியாகவே வலியச் சென்று தலைவியிடம் காதலைக் கூற அவள் பிடி கொடாமல் மறுக் கிறாள் (62) இப்படி இரு நாடகப் பாத்திரங்களின் தர்க்கங் களாக அமையும் பாடல்களை ஐங்-அக பாடல்களில் காண்பது அரிது.

37,51,55,56,65-ஆவது பாடல்களில் நாடகத்தன்மையோடு ஒரு சம்பவத்தை ஒரு பாத்திரம் நேர் கோட்டுக் கதைப்பின்னலில் எடுத்துரைக்கின்ற புதிய முறையினைக் காணலாம். இவை தற் காலச் சிறுகதை வடிவை நினைவூட்டுவதாகச் சிலர் கூறியுள்ளார் கள்.

தலைவி, தோழியின் பரிந்துரையை ஏற்காமல் இறுதி வரை தலைவனின் காதலை மறுத்து எள்ளி நகையாடும் பாணி (60) அகப்பாட்டில் நூதனமாக உள்ளது. தலைவன் செத்துப் போவான் எனத் தோழி கூறும்போது கூட,

''மானா ஊர் அம்பல் அலரின் அலர்க ! என
நாணும் நிறையும் நயப்பு இல் பிறப்பிலி'

என்று தலைவனை நாணமும், நிறையும் இல்லாத நயனற்ற பிறவி எனச் சாடுகிறாள். இங்கே தலைவி முதிர்ச்சி பெற்ற வளாக, எளிதில் காதலில் வசப்படாதவளாகக் காணப்படுகிறாள். இதற்குக் காரணம் இவள் நாடகத்திற்கு வேண்டிய சுவையை ஊட்டுவதற்காகப் படைக்கப்பட்டிருக்கிறாள். காதலை இவள் மறுத்து ஏச, அவன் தன் காதலை விடாமல் சொல்லி மன்றாட, இதன் வழியாக நாடகத்திற்குரிய முரண்பாடு தொய்வு விழாத படி உச்சத்தை நோக்கிச் செலுத்தப்படுகிறது. தலைவி, தலைவன், தோழி பாத்திரங்கள் இங்கே நடிக, நடிகையர் ஏற்று நடிக்கத் தக்க நாடகவேடங்களாகத் தோன்றுகின்றன. இந்த நாடகப் பண்பு மருதக்கலியிலும் முல்லைக் கலியிலும் சிறப்பாகக் காணப் படுகின்றன.

இன்னொரு குறிஞ்சிக்கலிப் பாடலில் (62) தலைவன், தலைவியின் கையைப் பிடித்து வலிந்து தழுவ முயற்சிக்கும் போது, அவள் அதனைத் தடுத்து, 'பிறர்க்கு இன்னா செய்வது நல்லதா?' என்று அறிவுரை கூறுகிறாள். அதற்கு அவன் ''மை இல் மதியின் விளங்கும் முகத்தாரை வெளவிக் கொளலும் (அபகரித்தல்) அறன் எனக் கண்டன்று'' என்று, வைதீகம் கூறும் எட்டுவித மணமுறைகளில் ஒன்றான இராக்கதமண முறையைக் கூறி நியாயப் படுத்துகிறான். ஐங்-அக மரபின்படி பார்த்தால் இது அன்பின் ஐந்திணைக்குப் பொருந்தாத 'பெருந் திணை' ப் பாடல் என்று இதனைக் கருதவேண்டும்.

முல்லை

இதன் தலைவி, ஐங் — அக பாடல்களைப் போலன்றி ஆயர் குல மங்கையாக இருக்கிறாள். காளைமாட்டைப் போட்டி

யில் அணைந்து அடக்கும் ஆயர்குல வாலிபனை மணப்பவளாக வருகிறாள். ஆய்ச்சியர்களுக்கு உரிய குரவை ஆட்டமும், பாட்டும் இடம்பெறுகின்றன (106). ஆயமகள் தெருவில் மோர் விற்று வரும்போது காளையர் மனதைக் கவர்கின்றாள் (109). ஐங் - அக பாடல்களில் முல்லைத் தலைவன் பிரிவை எண்ணி வருந்தி அவன் மனைவி காத்திருப்பது போன்ற சம்பவங்கள் இங்கு இல்லை. களவும், போட்டியில் பெண்ணை அடையும் முறையும், காமரசமான சரசப் பேச்சும் முல்லைக் கலிப்பாடல்களின் உள் அடக்கமாக உள்ளன. வைணவ சமயத்தின் கிருஷ்ணாவதாரக் கதைப் பகுதிகள் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன.

தன் பெற்றோருக்கு உணவு எடுத்துச் செல்லும் ஆயப் பெண்ணை வழி மறித்து ஓர் ஆயமகன் சரசப் பேச்சில் ஈடுபடுகிறான் (108). அப்போது இருவருக் கிடையில் நிகழும் தர்க்கப்பாட்டு நாடகத்தனமும் காமச் சுவையும் கொண்டதாக அமைகிறது. அவன் அவளுடைய அங்கங்களை ரசித்து அவள் முன்பே பாராட்டிப் பேச, அவள் அவனைப் பாலியல் பாங்கில் ஏசுகிறாள். இருவருடைய பேச்சுக்களும் சற்று அத்துமீறலாகவே அமைந்துள்ளன. இப்போக்கின் உச்சத்தை மருதக் கலியில் காணலாம்.

மருதம்

பிற மருதப் பாடல்களைப் போலவே இங்கும் கணவனின் பரத்தமைக்காக மனைவி அவனோடு ஊடல் கொள்ளும் உரிப் பொருள் இடம் பெறுகிறது. ஆனால் தலைவியின், ஊடல்பேச்சு, பெரிதும் நாடகத்தர்க்கப் பாடலாக, அத்துமீறிய வசையாக அமைந்துள்ளது.

உதாரணமாகத் தலைவி × தோழி, மற்றும் தலைவி × தலைவன் சமவாதங்களைப் பார்க்கலாம். முதலாவதாக தலைவி × தோழி தர்க்கப்பாடல்கள் நாட்டுப் புற இலக்கியத்தின் மறித்து வரும் கூறுகளைக் கொண்டவையாக இருப்பதைக் காணலாம். ஒரே கருத்து, ஒத்த மூன்று நிகழ்ச்சிகள் வழியாக உணர்த்தப்படு

கிறது. இந்த உத்தி நாட்டுப்புறப் பாடல்களிலிருந்து எழுத்து இலக்கியத்தில் 'ஒத்தாழிசை'களாக இடம் பெயர்ந்துள்ளதாகத் தெரிகிறது. மூன்று பாடல்கள் (82 - 84) இதற்குச் சாட்சி. பார்க்கப்போனால் இந்த மூன்று பாடல்களும் ஒரு பாட்டின் மூன்று ஒத்தாழிசைகளைப் போல இருக்கின்றன. அந்தப் பாட்டு பின் வருமாறு: 'மேகம் போல எம் முலை பால்கட்டி வீங்குமாறு காலம் தாழ்த்தி வந்த தோழியே! எம் புதல்வனோடு கோவில்களை வலம் வந்த வழிகள் எல்லாம் கூறு' (82) என்றும் 'சமையல் கூடத்தின் பெரும் சதவைப் பிடித்தபடி யாம் வருந்துமாறு, எம் புதல்வனைத் தெருமணலில் விளையாடிக் கொணருமாறு சொல்லிச் சென்ற நீ, எம் முலையில் தீம்பால் பெருகும் அளவுக்கு நீட்டித்த காரணம் என்ன?' (83) என்றும் 'கரந்து யான் அரக்கித் தேய்த்தும் அடங்காமல் வீங்கிச் 'கரந்து என் மென்முலைப் பால் வீணாகுமாறு, நீ கோவில்கள் தோறும் என் புதல்வனை வலமாகச் சுற்றி வருவதாகச் சொல்லிச் சென்றாய். என் மகனின் ஈரமற்ற தந்தைக்கு உரிய பரத்தையில் யாருடைய வீட்டில் தங்கினாய் என்பதைக் கூறு' (84) என்றும் தலைவி, தோழியைப் பழித்துக் கூறும் முறை நாட்டுப்புற இலக்கியத்தின் மறித்துவரும் கூற்றினை நினைவூட்டுகிறது. அதுமட்டுமின்றி, ஐங் - அக போலன்றி இங்கே தோழி ஒரு சேடிப்பெண்ணைப் போலவும், தலைவனுக்குப் பரத்தைமையில் துணை புரிகிறவளாகவும் சித்திரிக்கப்படுவது வித்தியாசமாக இருக்கிறது. தலைவன்Xதலைவி சமவாதப்பாட்டிலும் இதே முறை காணப்படுகிறது. (57-89) (93, 95, 96, 97, 98)

தலைவி, தலைவனின் தாமதத்திற்குக் காரணம் கேட்க, அவன் ஒவ்வொரு சமாதானத்தைக் கூற, அவள் அதனைச் சிலேடையாக மாற்றி, பரத்தைமையைத் திட்டுவது மேற்கண்ட பாடல்களில் இடம் பெற்றுள்ளது. 'இத்தனை தாமதமாக ஏன் வந்தாய்?' என்று தலைவி கேட்பதற்கு அவன் கடவுளர் கண் தங்கினேன்' என்கிறான். அதற்கு அவள் 'மாண்பினை அன்னார்பவர் ... அவருள் எக்கடவுள்? மற்று அக்கடவுளைச் (பரத்தை) செப்பு' என்கிறாள் (93). 'யான் குறும்பூழ்ப் பறவைச் சண்டை பார்த்து வந்தேன். என்று தலைவன் கூற,

தலைவி; 'பரத்தையர்களுக்கு வழங்கும் ஈகைப் போர் கண்டாய் போலும், என்கிறாள் (95). 'யான் குதிரை ஊர்ந்து வந்தேன்' என்று தலைவன் கூறி, அவள், 'நீ காதலித்து ஊர்ந்தநின் காமக் குதிரையை நீ மாடத்தில் தழுவியதை அறிவேன்' என்கிறாள் (96). 'நம் வலையில்பட்ட ஒரு புதுயானையைப் பார்த்து வந்தேன். அதனால் தாமதம், என்று தலைவன் சமாதானம் கூற, தலைவி, யானையைப் பரத்தைக்குச் சிலேடையாக்கிக் கூறுகிறாள் (97). 'யான் வையை நதிப்புனலில் நீராடியதால் தாமதம்' என்று தலைவன் சமாளிக்க, தலைவி, புனலைப் பரத்தை என்று சாடையாகப் பேசுகிறாள் (98)

தமிழ் நாடகத்தின் மூலத்தை அறிவதற்கு இந்தக் கலித் தொகை அகப்பாடல்கள் உற்ற மூலாதாரமாக இருக்கின்றன. அகம், புறம் என இரண்டும் இரட்டையரைப் போல இருந்ததாக உரைகாரர்களும், இலக்கணிகளும் கூறிய வற்றைக் கலித் தொகைப் பாடல்கள் கேள்விக்குள்ளாக்குகின்றன. புறம் என்பது அரசர், கடவுள், (நீதி) பற்றியது என்றால், அகம் என்பது இவர்கள் முன்னர் அகநாடகப்பாத்திரங்கள் நிகழ்த்திய நாடகம் என்று கூறலாம்.

பாத்திரங்களுக்கு இடையில் நிகழும் உரையாடல்களில் தெறிக்கும் கேலி, பழிப்பு. பகடி, நக்கல், வசை ஆகியவற்றின் உச்சத்தை ஒரு மருதப்பாட்டில் காணலாம் (94). இது ஊடல் களவின் பொருட்டே நிகழ்கிறது. இதில் இடம் பெறும் நடிகன் ஒரு குறளன் (குள்ளன்); நடிகை ஒரு கூனி. இருவரும் அரண்மனைச் சேவகர்கள். (இப்படிப்பட்ட உடல் ஊனமுற்றவர் களை அரண்மனைச் சேவகர்களாக அமர்த்த வேண்டும் என்பது கௌடில்ய'அர்த்த சாஸ்திரத்தின் கொள்கை). அரசவையில் பெரி யவர்களுக்குமுன் நகைச்சுவைக்காக என்றே புனைந்து நடிக்கப் பட்ட அகநாடகமாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளது. இன்றைய தி.. ரப்பாடல்களில் விகடப் பாத் திரங்களின் காதல் சேட்டைகள் ரசிகர்களின் நகைச்சுவைக்காக உருவாக்கப்படுவதைப் போல, இந்தப்பாடலின் கூனி + குறளன் சரசப் பேச்சுக்களும், பரஸ்பர உருவம்பற்றிய கிண்டல்களும் அரசவையிலுள்ளவர்களின்

நகைச்சுவைக் கருதி அமைக்கப்பட்டுள்ளன. உடல்ஊனமுற்ற ஆண் பெண்ணுக்கிடையில் எழுகின்ற காதல் பேச்சும், வகைகளும், உடல்ஊனமுற்ற மேன்மக்களின் ரசனைக்கு விருந்தாக அமைந்துள்ளன. அன்றே, நாட்டுப் புறப்பாலியல் பகடிப் பேச்சுக்கள் ஆதிக்க வகுப்பாரின் ரசனைக்குரிய நகைச்சுவை யாக ஆகியுள்ளனஎன்பது தெரிகிறது.

குறளன், கூனியிடம் கூச்சமில்லாமல் தான் காமப்பரவசத்தை எடுத்துக் கூறும்போது, அவள் அவனுடைய குள்ள உருவத்தைப் பொருளாகக் கொண்டு வசைபாடுகிறாள். நாழியைப் போன்றவன் பரழ்மகன், சூதாடும் பலகையை நிறுத்தி வைப்பதைப் போன்ற வன், 'சீத்தை' 'மக்கள் முரி' 'உழுந்தினும் துவ்வா குறுவட்டன'. ஆமையை நிறுத்தி வைப்பதைப் போனறவன், என்று ஏசுகிறாள். கூனி பதிலுக்கு இவனும் அவளை உரித்த கொக்கு போன்றவள் என்று திட்டுகிறான். பரஸ்பரம் உருவத்தை வைத்துப் பரிமாறிய வசைகளைத் தொடர்ந்து, இருவரும் காதல் வசமாகிறார்கள். அதையொட்டி சரச சல்லாபப் பேச்சுக்கள் நிகழுகின்றன, குறளன் அவளிடம், 'உன்னை மார்போடு தழுவினால் நெஞ்சு ஊன்றும், பின்பக்கமாகத் தழுவினால் கூன் முதுகு குத்தும், இருபுறமும் தழுவ முடியாது, எனவே பக்கவாட்டாகத் தழுவ அருளாயோ? என்று கேட்கிறான் ஊனமுற்ற உருவத்திற்கும், இயல்பான பாலியல் உறவுக்குமிடையில் உள்ள முரண்பாடு பெரிது பண்ணப் பட்டுப் பகடிக்கு உள்ளாகிறது. குறளனின் காதலுக்கு ஒத்துக் கொண்ட கூனி. 'ஏ! நாம் இங்கே அரண்மனையில் தழுவினால் பேயும் பேயும் துள்ளுவது போல் இருப்பதாக அரண்மனையிலுள்ள வர்கள் கிண்டல் செய்வார்கள் எனவே இங்கே வேண்டாம், சோலைப்பக்கம் போய் 'அகடு ஆரப் புல்லி முயங்குவோம்' என்று கூறுவதோடு பாடல் முடிகிறது. பிற்காலத்தில் வந்த 'குறவஞ்சி' நாடகத்தில் வரும் குறத்தி-குறவென் சிருங்காரரசப் பாடலுக்கு முன்னோடிபோல இது காணப்படுகிறது.

சாமானியரின், உடல் ஊனமுற்றவரின் இயல்புகள், பேச் சுக்கள், உணர்ச்சிகள், செயல்கள் யாவும் உயர்ந்தோரின் மட்ட மான ரசனைக்கும், நகைச்சுவைக்கும், உரிமையாகச் சான்றோர்

இலக்கியத்தில் காணப்படுகின்றன. வைதீகமயமான 'உயர்' பணபாட்டைச் சேர்ந்தவர்களின் உணர்வு. இயல்பு, பேச்சு, செயல் யாவும் செம்மையானவையாக, நாகரிகமானவையாக, தகுதி பெற்றவையாகக் கருதப்பட்டன. மகாபாரதத்தில் கால் ஊனமுற்ற சகுனியும், இராமாயணத்தில் முதுகு ஊனமுற்ற கூனியும் குறிப்பிடத்தக்க தீயவர்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளதை நோக்க வேண்டும். இன்றைய திரைப்படம் வரை இந்தப் போக்கைக் காணமுடியும்.

ஆக, கலித்தொகை ஐங்-அக மரபிலிருந்து குறிப்பிட்டுச் சொல்லும்படியாக வேறுபட்ட மரபைப் பின்பற்றியிருப்பதை இதுவரை அந்த எடுத்துக்காட்டுக்கள் மூலம் அறியமுடியும்.

பரிபாடல்

ஐங் — அக பாடல்களைப் போல இதில் ஐந்திணைப் பாடல்கள் இல்லை. வைதீக முருகன், திருமால் பற்றிய பாடல்களும், மருதத்திணையில் புனலாட்டு என்கிற அகத்துறையைச் சேர்ந்த வையைப் பாடல்களும் உள்ளன. இப்பாடல்களில் தலைவிXபரத்தை, தலைவிXதலைவன், தலைவன்Xபரத்தை, பரத்தையர், தோழி ஆகியோரிடையே ஏற்படும் ஊடல், காதல் பேச்சுக்கள், ஏச்சுக்கள் இடம் பெறுகின்றன. பரத்தையர் நீதி நெறியின் பிரகாரம் 'மயக்கும் விலைக் கணிகை' 'முது சாடி, 'இணைவாய்த் தொட்டி' ,இன்பத் துறைப் பொதுவி' என்று ஏசப் படுகிறார்கள் (20) மருதக்கலிப்பாடலில் வருவதைப்போல, இதிலும் ஊடல் கொண்ட தலைவியின் கோபத்தைத் தணிக்கக் கணவன் அவள் காலில் விழுகிறான். கோபம் தீராத மனைவி கணவன் தலைமீது கால்வைத்து மிதிக்கிறாள்.

செவ்வேள் என்ற வைதீக முருகக் கடவுள் பற்றிய பாடலில் அவனுடைய வள்ளி (தலைவி) தெய்வயானை (பரத்தை) என்ற இருமனைவிகளின் சேடிகளுக்கிடையில் சக்களத்திப் போர் நடப்பது விவரிக்கப்படுகிறது.

பத்துப் பாட்டு

இங்கே, அகமாந்தரின் பேச்சாக இல்லாமல், புலவனின் எடுத்துரைப்பாகவே பாடல்கள் உள்ளன. இடையிடையே பாத்திரப் பேச்சு இடம்பெறுகிறது. தலைவன் தலைவி, இருவரும் வேந்தனும் ராணியுமாக இருக்கிறார்கள். ராணியின் பாதங்களை மெல்லியல் மகளிர் வருடுகிறார்கள். வயதான செவிலிமார்கள் அவளைச் சுற்றியமர்ந்து ஆறுதல் மொழி கூறுகிறார்கள். ('நெடுநல் வாடை') தோழியும், செவிலியும் இங்கே வேலைக்காரிகளைப் போலப் படைக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள்.

சங்ககால அக இலக்கியம் பற்றிய அலசல் இத்துடன் நிறைவடைகிறது. இதில் முன்வைக்கப் பட்டுள்ள கருத்துக்கள் மரபுவாதிகளுக்கு எரிச்சலை ஊட்டலாம். கல்வியாளர்களுக்குச் சங்கடத்தை ஏற்படுத்தலாம். என்ன செய்ய சான்றுகளுடன் விபரங்கள் தரப்பட்டுள்ளன. இவை குறித்து மௌனமாக இருப்பது சௌகரியம் எனில் அப்படியே இருங்கள். இல்லை, பேசியாக வேண்டும் என்றால் விவாதியுங்கள். இக்கட்டுரையின் விரிவஞ்சி மேலும் சில தகவல்கள் தரப்படவில்லை. விவாதம் வந்தால் அவற்றையும் தரலாம்.

சிலப்பதிகாரமும் பெண்ணியமும்

டாக்டர் க. பஞ்சாங்கம்
காஞ்சி மாமுனிவர் உயர்கல்வி மையம்,
புதுவை.

மனிதனின் பிரச்சனை அடிப்படையில் சக மனிதனோடு உறவுகளை உற்பத்தி செய்துகொள்கிற வேறுபட்ட உறவில், இன்னும் ஆழமாக அமைந்திருக்கிறது மனித வாழ்க்கைக்கு எப்படியெல்லாமோ அர்த்தங்கள் புனையப்பட்டாலும், உயிரியல் அடிப்படையில் இந்த வாழ்க்கைக்கு அர்த்தம் ஆண் உடம்பும், பெண் உடம்பும் இணைந்து தங்களைப் போல வேறு சில உடமபு களை உற்பத்தி செய்துவிட்டுப் போவதுதான். எனவே அடிப் படையில் இந்த உற்பத்தியில் பகுத்தறிவுள்ள மனிதன் எந்த வகையான உறவு முறையில் ஈடுபட்டு வெளியேறுவது என்பது தான் அன்றிலிருந்து இன்றுவரை சிக்கலாக இருக்கிறது. இந்தச் சிக்கலை எதிர்கொள்ளுகிற வரலாற்றுப் போக்கில்தான், இவனது. உலகில் குடுபபம், மதம், கல்வி, அரசு, கலை இலக்கியம் முதலிய அதிகார நிறுவனங்கள் தோற்றம் பெற்றன எனலாம். இந்தக் கட்டுரையில் இந்த ஆண்-பெண் உறவை வடிவமைப்பதில் ஆற்றலோடு செயல்பட்டுள்ள சிலப்பதிகாரம் பிரதியின் தன்மை யை விளக்குவதற்குப் பெண்ணியக் கோட்பாடுகளின் அடிப் படையில் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

ஆண்-பெண் உறவின் தொடக்கம் யார் ஆளுவது, யார் ஆளப்படுவது என்ற சிக்கலில் தொடங்குகிறது. ஒரு பொருள் (அது எதுவாக இருந்தாலும்) இன்னொரு பொருளுடன் உறவு. கொள்ளும்போது ஏற்படுவது இந்த அதிகாரப் பிரச்சனைதான் இது ஆண்-பெண் உறவிலும் எதிரொலிக்கின்றது. ஆணை நோக்கும் பெண் என்பவள். படைக்கிற சக்தி மிக்கவளாக உயிரியல் அடிப்படையிலேயே கருப்பையைக் கொண்டிருக்கிறாள். தன் உதிரத்தைத் தனக்குள்ளேயே பாய்ச்சி, குழந்தை என்கிற புதிய உயிரை உருவாக்குபவளாகவும், பாலூட்டி வளர்ப்பவளாகவும் செயல்பட்டு இந்த மண்ணுக்குள் ஆழமாக வேர் விட்டிருக்கிறாள். எனவே, எதையும் எதிர்கொள்ளுகிறாள். ஆனால், ஆண் ? இவன்

இந்த மண்ணில் இவ்வாறு காலூன்ற வழியின்றி அந்தரத்தில் பாதுகாப்பற்ற ஒரு தளத்தில் தொங்குகிறான். இத்தகைய ஒரு நிலையில்தான், பாதுகாப்பைத் தேடும் உயிரின் அடிப்படை உளவியலுக்கு ஏற்பப், பெண்ணோடு-அந்தச் சக்தியோடு நட்புக் கொள்ள முயலுகிறான். நிலம் போல மறுஉற்பத்தி செய்யும் ஆற்றலோடு கூடிய பெண், அவனையும் தன் சக்திக்குள் பிடித்துப போடுகிறாள். ஆனால், சக்தி குறைந்தவன் சும்மா இருப்பானா? சூழ்ச்சியில் ஈடுபடுகிறான். கருப்பை நமக்கும் இல்லையே என்று கருப்பைப் பொறாமை என்ற உளவியல் நோய்க்கு உள்ளாகிறான். இந்தப் பொறாமை குணத்தின் காரணமாகத் தன்னுடைய ஆதிக்கத்தை நிலை நாட்டுவதற்குச் சூழ்ச்சிகரமாக இயங்குகிறான் பெண்ணின் பாலியல் பரவசத்தின் முன் ஈடுகொடுக்க முடியாத ஆணின் இயலாமை ஒருத்தி-ஒருவன் என்கிற ஆண் ஆதிக்கத்திற்கு வழி எற்படுத்துகிற கருத்தாக்கத்தை உருவாக்கியது எனக் கருதலாம். மாபெரும் சக்தி இப்படி ஒருத்தி-ஒருவன் என்கிற குடும்ப அமைப்புக்குள் ஒடுக்கப்பட்டது. மாபெரும் ஆலமரம் போன்சாய் மரமாக வேண்டிய இடத்திற்குத் தூக்கிச் செல்லும் அளவிற்குச் சிறுமைப்படுத்தப்பட்டது. ஆணாதிக்கம் நிலைநிறுத் தப்பட்டது. இத்தகைய ஆணாதிக்கக் கூறுகள் சிலப்பதிகாரக் காவியத்தின் தொடக்கப் பகுதியிலேயே வெளிப்படுகின்றன.

பெண் தனக்கான பாலியல் உறவைத் தேர்ந்தெடுக்கும் உரிமை முதலில் பறிக்கப்படுகிறது, கண்ணகி-கோவலன் திருமணம் இருபெரும் ஆண் குரவர்களால் தீர்மானிக்கப்படுகிறது. தாய்மார் களுக்கு இடமில்லை. இவர்களின் பெயரைச் சுட்டகூடத் தேவை யற்ற நிலை இருப்பது சுட்டத்தக்கது. குடும்ப அமைப்பில் செயல்படும் தந்தைமார்களின் அதிகாரப்போக்கை இந்நிகழ்ச்சி பதிவு செய்துவிடுகிறது. தந்தை என்பவன், அதிகாரத்தின் குறி யீடாக நிற்கிறான். எனவேதான் கடவுளும் அரசனும் மதவாதி களாலும், புலவர்களாலும் தந்தையாகப் புனையப்படுகிறார்கள்.

பெண்ணியலார் ஆண் தன் மேலாண்மையை நிலை நாட்ட அவனுக்குப் பெரிதும் பயன்பட்டது மொழிதான் என்பர். மொழிதான் இங்கே எல்லாவற்றிற்கும் அர்த்தம் கற்பிக்கிறது.

எந்த ஒரு பொருளுக்கும் அர்த்தம் என்பது தனியாக இல்லை அர்த்தம் என்பது கண்டுபிடிப்பது அல்ல மொழியினால் உருவாக்கப்படுவது. ''அம்மாவிடமிருந்து பிரித்துத் தன்னைத் தனியாக அடையாளம் காணும் உணர்வைக் குழந்தையானது குறியீட்டு ஒழுங்குடைய 'மொழி' என்னும் அமைப்பிற்குள் நுழைந்த பிறகு தான் அடைகிறது'' என்கிறார் லக்கான். க.பஞ்சாங்கம் (மொ .பு.) ப. 120. மொழியைக் கையாளும் அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றிக் கொள்ளுகிறவன் ஆளுபவனாக வடிவமெடுக்கிறான். எனவே, ஆண் மொழியைக் கைப்பற்றினான். தொல்காப்பியத்தில் ஆண்-பெண்உறவு முறையை வடிவமைக்க முயல்கிற தொல்காப்பியர். மொழிக்குள்ள இந்த ஆற்றலைப் புரிந்துகொண்டு பெண்ணின் வாய்மொழியில் கை வைக்கிறார். ''ஐயக் கிளவி ஆடுவிற் குரித்தே'' (பொருள் 42) என்கிறார். இதுபோலவே கைக்கிளையிலும் சொல்லெதிர் பெறாமல் சொல்லிச் சொல்லி இன்புவதற்கும் ஆணுக்கு மட்டுமே இடமிருக்கிறது. மேலும், காதலனோடு ஏற்படுகிற உணர்ச்சிப் பெருக்கைக் கூட மொழிப்படுத்திப் பெண் பேசக்கூடாது எனத் தடை விதிக்கிறார்.

> ''தன்னுறு வேட்கை கிழவன்முற் கிளத்தல்
> எண்ணுங்காலைக் கிழத்திக்கு இல்லை (கள.116)

பிறகு எப்படி வேட்கையைப் பெண் வெளிப்படுத்துவது என்றால் ''புதுப் பானையில் பெய்த நீர் போல'' வெளிப்படுத்தலாம் என்கிறார் தொல்காப்பியர். சிலப்பதிகாரத்திலும் இதுதான் நிகழ்கிறது. மனையறம் படுத்த காதையில் ''மாசறு பொன்னே! வலம்புரி முத்தே!'' என்று ஏறத்தாழ அறுபது வரிகளில் கோவலன் தன் காதல் பெருக்கைச் சொல்லாடி பகிர்கிறான். அந்தக் காதல் சொல்லாடலிலும், பெண்ணின் புருவத்தைக் காமன் வில்லுக்கும் இடையே இந்திரனின் வச்சிராயுதத்திற்கும், கண்ணை முருகனின் வேலுக்கும் உவமிப்பதன் மூலம் ஆணின் உயிரைக் கொல்லும் கருவிகளாகவே பெண்ணின் உறுப்புகள் புனையப்படுவதன் மூலம் ஆணாதிக்க மேலாண்மை நிலைநாட்டப்படுகிறது. மொழியின் இந்த இன்றியமையாமையைப் புரிந்துகொண்டுதான் இன்றையப் பெண்ணியலாளர்கள் பெண்ணுக்கான மொழியை உருவாக்க

முயலவேண்டும் என்கின்றனர். ஜூலியா கிறிஸ்தெவா என்ற பெண்ணியலார்,

> ''பெண்ணின் பாலியலுக்கான சில கோட்பாடுகள் இருக்குமானால், அவைகள் ஆண்களின் மொழிச்கு வெளியேதான் இருக்கமுடியும்'' என்கிறார்
> (க.பஞ்சாங்கம், மொ.பெ. ப, 103)

தலைவனுக்கு முன் எதிர்மொழி கூறப் பாங்கனுக்கு மட்டுமே உரிமை தருகிறார் தொல்காப்பியர். ''மொழி எதிர் மொழிதல் பாங்கற்கு உரித்தே''. (கற்பி.180) எனவேதான் 'எழுகென எழுந்தாய் என் செய்தனை' என்று கோவலன் ஆயர் பாடியில் கண்ணகியிடம் குறைகாணும்போது கண்ணகி, 'யாவதும் மாற்றா உள்ள வாழ்க்கையேன்! ஆதலின் ஏற்றெழுந் தனன்' என்கிறாள். எதிர்ப்பாட்டுப் பாடிய மாதவி, 'மாயப் பொய் பல கூட்டும் மாயத்தாள்' என்றும். ஆடல் மகள்' என்றும் ஆணாதிக்க வசை மொழிகளை வாங்கி கட்டிக்கொள்ளுகிறாள்.

ஆணாதிக்கச் சிந்தனையின் மற்றொரு போக்கு ஆண்-பெண் உறவில் தன்னை மட்டும் உடல் ரீதியாகப் புனைந்துகொண்டு பெண்ணின் உலகை மன ரீதியாக மாற்றுகிற தந்திரமாகும். முல்லைத் திணை ஒழுக்கம் இத்தகையப் புனைவுகளை அழகாகக் காட்டியுள்ளது. கார் காலத்தில் திரும்புவேன் என்று பிரிந்து சென்ற தலைவன் இவள் நினைப்பு ஒழிந்து சென்ற வினை யிலேயே உடம்பையும் மனத்தையும் செலுத்தி இயங்க வேண்டும் என்றும், பெண் மட்டும் இல்லத்தில் அவன் வரவையே எதிர் நோக்கி நினைவுலகில் வாழ வேண்டும் என்றும் விதிக்கப் படுகின்றனர். இவ்வாறு பெண் என்பவள் எந்நேரமும் தன் உடலை மறந்து ஆணின் நினைவிலேயே வாழவேண்டும் என்ற போக்குச் சிலம்பிலும் வெளிப்படுகிறது. கோவலன் மாந்தளிர் மேனி மாதவி மடந்தையுடன் விடுதலறியா விருப்பினனாகி உடல் விளையாட்டில் மூழ்கிக் கிடக்கிறான். ஆனால், கண்ணகியோ பெண் எனும் நெருப்புடம்பு விரிக்கும் காமத் தீ நாக்குகளுக்கு பலியாகிவிடாமல், சிலம்பின்றி, மேகலையின்றி குங்குமமின்றி,

கண்மையின்றி, திலகமின்றி, காதணி இன்றி, கடவுள் வழிபாடு கூட இன்றி, மனித இயற்கைப் பண்பான புன்னகைகூட இன்றி, இருக்கின்றாள். (அந்தி மாலை சிறப்பு காதை 48-57) இப்படி கண்ணகி மட்டுமல்ல சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் பெண் பாத்திரங் கள் அனைத்தும் இப்படித்தான் ஆணை எதிர் நோக்கி மன உலகத்தில் சஞ்சரித்துத் திரிகின்றன. தேவந்தி தன்னை விட்டுத் தெய்வமாகப் போய்விட்ட கணவனுடன் சேரத் தீர்த்தத் துறை களில் ஆடிக்கொண்டு இருக்கின்றாள். உடம்பினால் வாழ்வதற்கு ஆசைப்பட்டு முதல்மடல் விடும் மாதவி இரண்டாவது மடல் விடும் காலத்தில் அவனையே நினைத்து வாழ்கிற துறவியாக மாறி விடுகிறாள். இதுபோலவே, வஞ்சின மாலையில் கூறப் படும் பத்தினிப் பெண்டிற் வரலாறும் கட்டுரைக் காதையில் கூறப் படும் பரதன்-நீலி வரலாறும் வார்த்திகன்-மனைவி வரலாறும் ஆணின் மேலான்மையை நேகக்கிக் கிடக்கும் பெண்மை நிலை யையே படம்பிடிக்கின்றன.

காவியத்தில் கண்ணகி போன்ற ஒரு குலமகளை உருவாக்கப் பரத்தையர்கள் உருவாக்கபடுகிறார்கள். ஆணாதிக்க அரசியலின் கொடூரமான வெளிப்பாடு இந்தப் பரத்தமையாகும். பெண் எனும் உயிரைச் சந்தைச் சரக்காக்கியது ஆணாதிக்கம் ஆய கலைகள் அறுபத்து நான்கினையும் மற்ற மாதவி, ஆடலும். பாடலும், அழகும் என்று இக்கூறிய மூன்றில் ஒன்று குறைபடாத மாதவி— நகர நம்பியர் திரிதரும் நடுத் தெருவில் விற்கப்படுகிறாள். நகரமெங்கும் பரத்தையர் விதிகள். பரிசுப் பொருட்களாக நாடகக் கணிகையர் பரிமாற்றம் (கால்கோட் காதை 128). இப்படி ஆணாதிக்கம் பெயர்களைச் சிதைக்கிற கொடுமையையும் பதிவு செய்திருக்கிறது சிலப்பதி காரம் எனலாம்.

இப்படிப் பரத்தை போல் உடல் ரீதியாக வாழாமல் ஆணுக்காகத் தன் ஐப்புலன்களை ஒடுக்கி வாழ்கிற பெண்ணைப் பத்தினித் தெய்வம் என்று புனைந்து சூழ்ச்சி செய்துள்ளது ஆணாதிக்கம் பெண் என்றால் கண்ணகி போலத் ''தன் துயர் காணா நகைசால் பூங்கொடியாக'', 'கற்புக் கடம் பூண்ட

பொற் புடைத் தெய்வமாக' விளங்க வேண்டும். அப்படிப்பட்ட பெண்கள் வாழும் நாட்டில், ''வானம் பொய்யாது; வளம் பிழைப்பு அறியாது; வேந்தர் கொற்றம் சிதையாது; (அடைக்- 140 - 145) எனப் பெண்மையைப் புகழ்ந்து உரையால் குளிப் பாட்டியது ஆணாதிக்கம்.

இவ்வாறு ஆண்களால் ஒடுக்கப்படும் பெண்ணின் பாலியல் வேறொரு ஆற்றலாக வெளிப்படுகிறது. இதைத்தான் ரீச் என்ற உளவியல் அறிஞர் ''பாலியல் உணர்வை அமுக்க அமுக்க மற்றொரு பகுதியில் அது சாதனையாக வெளிப்படுகிறது. எனவே பாலியல் எந்த வழியிலும் ஒரு இயங்கு சக்தியாகத் தன்னைக் காப்பாற்றிக் கொள்கிறது'' என்கிறார். இக்கூற்றிற்கு ஏற்ப ஒடுக்கப் பட்ட கண்ணகியின் பாலியல் வாழ்க்கை மதுரையில் மற்றொரு தளத்தில் சாதனை செய்து காட்டுகிறது. ஆனால், இங்கே கவனிக்கத்தக்க முக்கியமான ஒன்று கண்ணகியின் அந்த சாதனையும் யாரை நோக்கியது? கோவலன் என்ற ஆணை நோக்கியதுதான். மாதவியிடம் அவன் பிரிந்த போதும், செயலற்ற நிலையில் அவனுக்காகவே தான் வாழ்ந்தாள். மதுரையில் நிரந் தரமாகவே அவனைப் பிரிய நேர்ந்த போதும், செயலூக்க மிக்கவளாக அவனுக்காகவே தன் செயல்களை அமைத்துக் கொண்டாள். இப்படி ஆனாதிக்கம் பெண்ணின் ஆற்றல் அனைத்தையும் எந்த முறையிலும் தனக்குச் சாதகமாகவே பயன் படுத்திக் கொள்ளுகிற ஒரு முறையில் ஆண்-பெண் உறவை வடிவமைத்துள்ளது எனலாம்.

''கீழ்த் திசை வாயினில் கணவனோடு புகுந்து மேற்றிசை வாயில் வறியேன் பெயர்க எனக்'' கூறி கோயில் முன் வளையலை உடைக்கும் போதும், மதுரையை எரிக்கத் தனது மார்பைத் திருகி எரியும் போதும் வெளிப்படுவது ஆணைச் சார்ந்து வாழும் பெண்ணின் மனநிலையே ஆகும். கணவன் இல்லாமல் வாழ்க்கை இல்லை, அழகு இல்லை என்ற மனோபத்தைத்தான் சிலப் பதிகாரப் பிரதி அப்படிக் கூறுகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் செய்கிற தவறுக்கும் பெண்மைதான் காரணம் என்று கூறும்படியாகக் காட்சி அமைக்கப்பட்டுள்ளது. பாண்டியன் அரசவையில் நடந்த ஆடற்காட்சியைப் பாண்டிமாதேவி கண்டு களிக்காமல், கண்டு களிக்கிற நெடுஞ்செழியனைக் கண்டதால் ஏற்படுகிற பொறாமை தான் பாண்டியப் பேரரசு நீதிதவறக் காரணமாயிற்று "எல்லா. கலகங்களுக்கும் காரணம் பெண் தான்" என்ற ஆணாதிக்க மனப் பான்மைதான் வெளிப்படுகிறது.

பாண்டிய மன்னனின் தவறைச் சுட்டிக்காட்டி வெற்றிக் கொடி நாட்டிய கண்ணகியின் வீரமும், நட்புமான புலமையும், மேலெழுந்துவிடாதபடி வழக்குரை காதை அமைக்கப்பட்டுள்ளது தவறு கண்ட அரசன் தனக்குத் தானே தண்டனை கொடுத்துக் கொள்வதும், அதைத் தொடர்ந்து அவன் மனைவி உயிரை விடுவதும் ஆணாதிக்க மேலாண்மையின் சூழ்ச்சிகரமான நட வடிக்கையை வெளிப்படுத்துகின்றன எனலாம். தவறாகக் கொலை செய்யப்பட்ட கோவலன் மனைவி கண்ணகியின் கையால் அரசியல் தலைமை தண்டிக்கப்பட்டிருக்கவேண்டும். அவ்வாறு செய்யாமல் இரக்கம் ஏற்படும் படியான ஓர் உத்தியைக் கை யாண்டு கொள்கிறது ஆணாதிக்கம்.

ஆணாதிக்கம் ஆண்-பெண் உறவில் அமைவதற்கு அடிப் படையாகச் செயல்பட்டவைகளுள் ஒன்று வேலை பிரிவினை யாகும். பெண்ணை வெளியே சென்று உழைக்க விடாமல் வீட்டு வேலைகளைச் செய்யுமாறு அழைத்துக் கொண்ட முறையானது பெண்ணைப் பொருளாதார ரீதியாக ஆணையே சார்ந்து வாழும் படியாக நிர்ப்பந்தித்தது. இதனால், வீட்டுக்குள்ளேயே அதன் காமத்திற்கான அழகுப் பொருளாக, வாரிசைப் பெற்றுத் தரும் தாயாக, வாரிசை வளர்த்துத் தரும் ஆயாவாக, வாழ்வதே அவனுக்கான பெருமைக்குரிய செயலாகப் புனையப்பட்டன. வெளி உலகம் அவளுக்குத் தெரிய வேண்டியதில்லை. "அறியாமையே அவளுக்கு அழகு" என்றெல்லாம் கருத்தாக்கங்கள் உருவாக்கப் பட்டன. கண்ணகியைப் பற்றி, 'வண்ணச் சீரடி மண்மகள் அறிந்திலள்' என்று கவுந்தி கூறும்போதும் வஞ்சின மாலையில்

கண்ணகி தன்னைப்பற்றி 'யாவதும் தெரியா இயல்பினேன் என்று கூறும் போதும், அதே காதையில், 'பெண்ணறிவென்பது பேதைமைத்தே என்று கூறிய நுண்ணறிவினோர் (ஆண்கள்) கூற்றை மதிக்காது செய்தேனே' என்று ஒரு பெண் நொந்து கொள்ளும் கூற்றிலும் வெளிப்படுவது பெண் எப்படி ஒரு பாவையாக்கப்பட்டாள் என்பதுதான்

கண்ணகி கோவலனிடம் 'போற்றா ஒழுக்கம் புரிந்தீர்' என்று சொல்லக் கூடிய அளவுக்கு உரிமைபெற்று. இருந்தாள் என்று கருதுவதற்கு ஒரு இடம் வருகிறது. ஆனால், அந்த இடத்தில் கண்ணகி, கோவலனின் குறையாகக் கூறுவது மாதவியிடம் சேர்ந்த ஒழுக்கத்னை த அல்ல. அறவோர், அந்தணர், துறவோர், முதலியோர்க்கு விருந்தளிக்கவும், மாமன் மாமியார்க்கு நல்ல தொண்டு செய்யவும் வாய்ப்பில்லாமல் செய்துவிட்டாயே என்று தான் கலங்குகிறாள். இப்படி பெண்ணின் வாயிலிருந்தே பெண்ணுக்கு எதிரான மதிப்பீடுகளை (பெண்டிரும் உண்டுகொல் பெண்டிரும் உண்டுகொல் கொண்ட கொழுநர் உறு குறை தாங்குறூஉம் பெண்டிரும் உண்டுகொல், ஊர் சூழ்வரி) வரவழைப் பது தான் ஆணாதிக்கத்தின் உயர்மட்டத் தந்திரமாகும். இந்தத் தந்திரமும் மொழியைக் கைபற்றியதால் ஆணுக்கு எளிதாகக் கை கூடியது எனல் வேண்டும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் கண்ணகிக்குச் சிலை எடுக்க விரும்பும் சேரன் செங்குட்டுவன் தன் பத்தினியாகிய சேரமான் தேவியிடம் கணவனோடு கூடவே இறந்த பாண்டிமாதேவிக் கோபத்தோடு நம் நாட்டிற்கு வந்து வானுலகு அடைந்த கண்ணகி ஆகிய இருவரில் நீ வியந்து போற்றும் சிறப்புடையவர் யார்? என்ப கேட்கிறான். அதற்குச் சேரன்மாதேவி, காதலன் துன்பத்தைக் காண மாட்டாது. உடனே இறந்த பாண்டிமாதேவி வானகத்தில் பேரின்பம் பெற்று இன்புறுவள். அவள் நிறம் அவ்வாறாகட்டும் நம் நாட்டினை வந்தடைந்த இப்பத்தினிக் கடவுளையே போற்றல் வேண்டும் என்கிறாள். இந்நிகழ்ச்சியில் பெண்ணிடம் சேரன் ஆலோசனைகளை கேட்பதால் ஆண் - பெண் உறவில் சமத்துவம் நிலவுவது போல ஒரு தோற்றம் வெளிப்படுகிறது.

பேராசிரியர் அ. அ மணவாளன் கூட இப்படித் தான் கருது கிறார் (காவ்யா வெளியீடு). ஆனால் இந்த நிகழ்ச்சியில் வெளி படுவது ஆணின் மேலாதிகாரமே ஆகும். வேறெந்த அரசியல் முடிவெடுக்கவும் செங்குட்டுவன் தேவியிடம் ஆலோசனை கேட் டதாகத் தெரியவில்லை. இங்கே மட்டும் கேட்பதன் பொருள் என்ன? கணவன் இறந்தவுடன் இறக்கிறவள் சிறந்த அடிமையா? உடனே இறக்காமல் அவன் மேல் விழுந்த பழியைத் துடைத்து விட்டு இறக்கிறவள் சிறந்த அடிமையா? இந்த இரண்டு அடிமை நிலையைப் பெரிதும் போற்றுகிறாள் என்பதை அறிந்து கொள்ள அவாவும் ஆணாதிக்க மன நிலையின் வெளிப் பாடே இந்த நிகழ்ச்சியாகும்.

இன்றும் பெண்ணியத்தை வர்க்கம், சாதி, இனம், நாடு மதம், கடந்து பொதுவான சூழலில் பேச முடியாதது போலவே சிலப்பதிகாரப் பிரதியிலும் பேச முடியாது எனலாம். நாடுகாண் காதையில் மணிமலர்களைக் களைந்து, முடிநாற்றைப் பகிர்ந்து நட்டு, தோளிலும், மார்பிலும் வயலின் சேறுபட்டு, மீன் போன்ற கண்களையும், கொச்சையான மொழியினையும் உடைய கடைசிக் (உழவர் குடிப்பெண்கள்) கள்ளினை ஏராளமாகக் குடித்துப் பாடல் பாடிக்கொண்டு இருந்தனர் என்று ஒருகாட்சி வருகிறது. இதைக் கண்ணகியை மண்மகளறியாச் சீரடியை உடையவள் என்கின்ற காட்சியோடு ஒப்பிடும் போது பெண்ணுரிமை என்பதும் வர்க்கம் சார்ந்து பார்க்கப்பட வேண்டிய ஒன்று என்பது புலனாகிறது.

இவ்வாறு சிலப்பதிகாரம் பிரதிக்குள் இன்றையப்பெண்ணிய அடிப்படையில் பார்த்து விளக்கம் பெறுவதற்கு நிறைய வாய்ப்பு இருக்கிறது என்பது தெளிவாகிறது.

பயன்பட்ட நூல்கள்

1) டாக்டர். க. பஞ்சாங்கம், (மொ. பு) பெண்ணெனும் படைப்பு, புதுச்சேரி. செல்வன் பதிப்பகம். 1994.
2) சிலப்பதிகாரம், உ. வே சா. பதிப்பு
3) தொல்காப்பியம் மூலம், NCBH - வெளியீடு

ரசக் கோட்பாடும் இந்தியக் கலையும்

டாக்டர் கு. சேதுராமன்
கலை வரலாற்றுத்துறை, ம. கா. பல்கலைக்கழகம்.

'முருகியல்'[1] என்பது எந்த ஒரு இலக்கிய மற்றும் கலைப் பொருளில் இருக்கும் உட்பொருளை அல்லது அதில் பொதிந்துள்ள பொருளைப் பற்றி விளக்கும் இயலாகும். இந்திய முருகியலில் பல கோட்பாடுகள், அதாவது ரசம், துவனி, ரீதம் ஔச்சித்யம், குணம் போன்றவை உள்ளன. அவை உள்அழகின் பல்வேறு நிலையினைப்பற்றிய விளக்கங்களாகும். எல்லா நுன் கலைகளும் ஒன்றோடொன்று தொடர்பு கொண்டிருப்பது போன்று இக்கோட்பாடுகள் அனைத்தும் ஒன்றோடொன்று தொடர்புடையன இந்திய முருகியலில் சிறந்த சாதனையாகக் கருதப்படுவது ரசக் கோட்பாடாகும். ஏனெனில் இது முருகியல் அனுபவத்தின் அடிப் படை நிலைகளை ஆயமுயல்கின்றது இந்தக் கட்டுரை ரசக் கோட்பாட்டுப் பொருள்விளக்கத்தையும், அதன் வணக்கங்களையும் இந்தியக்கலையில் அது கொண்டுள்ள சிறப்பிடத்தையும் ஆய்வு செய்ய முற்படுகின்றது.

'ரசம்' என்னும் சமஸ்கிருதச் சொல்லுக்குச் செடிகளின் சாறு என்று பொருள். தத்துவ நோக்கில் இச்சொல் பலகாலமாக முருகியல் மகிழ்வினை அதாவது ஒரு கலைப் பொருளைப் பார்த்துப் பூரிக்கும் நிலையினை விளக்குவதால் பயன்படுத்தப் பட்டுவருகின்றது. இங்கு இது ஒரு பொருளின் சாரத்தைக் குறிக் கின்றது. உயர்ந்த நிலையில் நோக்கும் போது ரசம் ஒரு குறிப்பிட்ட உயர்வான மனநிலையில் கலைஞனையும் இணைக் கின்ற தத்துவங்கள் கடந்த ஆனந்தமாகும்.[2] இது வாழ்வினைத் துரிதப்படுத்துகின்ற ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றுக்கு மாறுகின்ற பார்க்கவும், கேட்கவும், தொடரவும், உணரவும் முடிகின்ற ஒரு பொருளின் தெளிவு சாரமாகும். ரசபாவனையின் மூலம் உந்தப் படாத எவ்வளவு சிறந்த கலைப்பொருளாயிருப்பினும் அது பொருளற்றதாய், வீணானதாய் ஆகிவிடும்[3]. ஆங்கிலத்தில் 'ரசம்' என்னும் சொல் சுவை மணச்சிறப்பு என்று பொருள் படுகின்றது. தமிழில் இரசம் என்று சமஸ்கிருதச் சொல்லைத்

தழுவியே வந்துள்ளது. இங்கு இது உணர்வுகளை வெளிக்காட்டும் பாவனைகளைக் குறிப்பதாக உள்ளது. பட்டநாயகர் **பாவ்ய மானோ ரசம்** என்கின்றார். அதாவது ரசம் கால மற்றும் இடச் சூழல், உடல்பாவனைகள் போன்றவற்றின் மூலமே உயிரூட்டப் படும் அல்லது மெருகேற்றப்படும்.[4]

அக்னி புராணத்தில்[5] முருகியல் அனுபவம்என்பது முருகியல் அனுபவம் அல்லது ரசித்தலே ஆகும். மற்றும் இதனை ரசனை யுள்ள மனத்தினால்தான் உணர முடியும் என்று சொல்லப்பட்டுள் ளது முருகியலின் ஆன்மாவே ரசனைதான். அதன் உடல் சார்பும் அல்லது உடல் சார் சமப்பொருளும் ரசம்தான். கலைப்பொருள் அப்பொருளை ஆக்குவித்தகலைஞனுக்கும் அதில் உள்ள அழகினை இரசிக்கும் கலை இரசிகனுக்கும் இடையே ஒரு நடுவராக அல்லது ஒரு பாலமாக உள்ளது. கலைக்குப் முருகு அல்லது அழகுக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பு பொன்னுக்கும் உரை கல்லுக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பை ஒத்ததாகும். கலையைப் பொருத்தளவு இதுவே **சமாதி** எனப்படுகின்றது[6]. பரதரின் கருத்துப்படி, நாடகச் சாலைக்குச் செல்லும் அல்லது அருங்காட்சி யகத்திற்குச் செல்லும் பார்வையாளர்கள் ரசம் அல்லது உணர்வு பாவனைகளை அனுபவிக்கும் நோக்கோடுதான் செல்லவேண்டும் எந்த ஒரு கலைப்பொருளும் பார்வையாளனிடம் ஒரு மகிழ்வையும் உயர்தர உணர்வுகளையும் உண்டாக்கவேண்டும் அதில்தான் அழகும் உயிரோட்டமும் உள்ளது. அதுவே ஆனந்தம் அந்த ஆனந்தமே ரசம். ரச உணர்வு ரிக் வேதத்திலேயே தோன்றி யுள்ளது. இங்கு அஃது சுவை அல்லது சாரம் என்று வந்துள்ளது அதர்வன வேதத்தில், கவிஞன் ''கலப்புத் தேனின் தித்திக்கும் அல்லது திருப்திப்படுத்தும் சுவை எனக்குக்கிடைக்கட்டும்'' (III 13.15) என்று கேட்கின்றான். உபநிடதங்களில் ரசம், ஒரு பொருளின் சாறு என்ற விளக்கத்தில் வருகின்றது (பிர்கதாரண்ய உபநிடதம் 1 3.19)

ரசம், அதாவது துய்த்தல் அல்லது மனவெழுச்சி அல்லது ருசித்தல், ஒன்பது வகைப்படும். அவை சிருங்காரரசம் (அன்பு அல்லது புலனுணர்வு), ஹாஸ்யரசம் (நகைச்சுவை அல்லது

களிப்பு), கருணாரசம் (அவலச்சுவை அல்லது இரக்க உணர்வு) ரௌத்தம் (சீற்றமுடைய) பயானகரசம் (அச்சம் விளைவிக்கின்ற வீரரசம் (தீரச்செயல்) பிபத்ஸம் (வெறுப்பு) அத்புதம் (வியக்கத் தக்க குறித்தல்) ஆகியனவாம். கவிதையில், சிருங்காரத்திலும் கருணை அல்லது கருணாரசம் மற்றும் சாந்தரசத்திலும் மாதுர்ய மெனப்படும் இனிமை சீர்தூக்கியிருக்கும். வீரம், பிபத்ஸம் மற்றும் ரவுத்ரரசங்களில் ஓஜஸ் எனப்படும் வலிமை அல்லது வீரியம் இருக்கும் எனைய ரசங்களில், முன்கூறப்பட்ட ரசங்கள் உட்பட, அனைத்திலும் கூறிய அறிவும், தெளிந்த நடையும் உயிரோட்டமும் இருக்கும்.[7]

கவிதையின் ஒன்பது ரசங்களும், ஓவியத்தின் ஏழு வண்ணங் களும் இசைக்கலையின் ஏழுசுரங்களோடு இசைந்திருக்கும். சிருங் காரத்திலும், ஹாஸ்யத்திலும் மேலேங்கியுள்ள சுரங்கள் மத்யமும் பஞ்சமமுமாகும். வீரம், அத்புதம் மற்றும் ரௌத்ர ரசங்களில் அமைந்துள்ள சுரங்கள் சத்ஜம், மற்றும் ரிஷபம் ஆகும். கருணா ரசத்தில் உள்ள முக்கிய சுரங்கள் நிஷதம் மற்றும் காந்தாரம் ஆகியனவாம். பிபத் ஸத்திலும் பயானகத்திலும தைவத சுரம் உள்ளது.[8] கவிதை, இலக்கியம் மற்றும் நாடகக்கலைகள் தவிர சிறப்பான இரண்டு கலைப் பொக்கிசங்களாவன ஓவியமும் சிற்பமுமாகும்.

கவிதையிலும், இலக்கியத்திலும் வேறுபட்ட பல உணர்வு கள் வெளிக்காட்டப்படுவது போன்றே, ஓவியத்திலும், சிற்பத் திலும் அவை அமைக்கப்பட்ட சூழ்நிலைகளைப் பொருத்து, வெவ்வேறுபட்ட உணர்வுகளும் மனவெழுச்சிவயப்பட்ட தன்மையும் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. ஓவியம் கவிதைக்குச் சமமாகக் கருதப் பட்டதோடு சித்திரகாவ்யம் என்றும் பெயர் பெற்றுள்ளது. வண்ணங்களின் மூலமாக மனவெழுச்சியை வெளிப்படுத்தும் ஓவியங்கள் ரசச்சித்திரங்கள் என அழைக்கப்படுகின்றன. இந்திய மரபு வழி ஓவியங்களில் கிருஷ்ணபரமாத்மாவின் இராச லீலைகள் கோபியருடன் விளையாடுதல், இராதையின் காதலும்' கிருஷ்ணரின் மீது இராதையின் பக்தி (இவை அனைத்தும் 17 மற்றும் 18 ஆம் நூற்றாண்டு இராஜஸ்தானி மற்றும் பஹாரி

ஓவியங்கள் ஆகும்.) பற்றிய ஓவியங்கள், மற்றும் லெபாக்ஷி விருபாக்ஸர் கோயில் கருங்காதரர் ஓவியம் ஆகியவை சிருங்கார ரசத்தினை உணர்த்தும் முக்கியமான படைப்புக்களாகும். இவை எவ்வாறு தெய்வீகப் பேருவகை எய்தப்படுகின்றது. என்பதை எடுத்துக்காட்டுவனவாயுள்ளன. இங்கு முருகியல் களிப்பானது இறைத்தொண்டனின் மற்றும் இறைவனின் அங்க அழகினைவிட மேம்பாடானதாகத் திகழ்கின்றது. இதற்குக்காரணமாவது இறையுணர்வு அல்லது தெய்வீகச் சக்தியால் இனிமையான அனுபவமேயாகும். இராச லீலைகளின் வாயிலாகக் கிருஷ்ணபிரான். யோகம் மற்றும் இறையுணர்வைப் பயன்படுத்தித் தம் பக்தர்களின் புலனுணர்ச்சிகளைக் குறைத்து இறையுணர்வைப் பெறச் சொல்கின்றார். கங்காதரர் சிற்பவமைதியில் சிவபெருமானின் இறைவியைக் கொஞ்சும் மற்றும் கெஞ்சும் காட்சி இருவரது உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதோடு சிருங்கார ரசத்தை மிக அழகாகச் சுட்டுகின்றது. இந்தியச் சிற்பங்களில் இவ்ரசம் பல கதைத் தொகுதிகளில் மிளிர்வதைக் காணலாம். உதாரணமாக, திருச்சி மேல்க்குகையில் உள்ள கங்காதரர் சிற்பத்தொகுதி ஸ்ரீ தேவி இறைவனின் பாதங்களைத்தம் துடைகளின் வைத்துக்கொண்டும் தன் தனங்களால் சற்று அழுத்திக் கொண்டும் உள்ள திலோகார் அனந்த சாயி சிற்பத்தொகுதி ஆகியவற்றில் புலனுணர்வுகளைத் சீண்டி வரும் சிருங்காரத்தைக் காணலாம். புலனுணர்வுகளைத் தூண்டுவது போல் உள்ள ஏராளமான கஜி ராஹோ மற்றும ஒகானாரச் சிற்பங்களும், சிவபெருமானின் பிச்சாடனர் உருவ அமைதியும் சிருங்கார ரசத்தின் முக்கிய இயல்புகளாம். அழகர் கோயில் கல்யாண மண்டபத்தில் உள்ள சிற்பங்களில் அசுரரை வென்ற வெற்றிக்களிப்போடு குழல் ஊதும் கண்ணனின் குக பாவனையும், அதே மண்டபத்தில் கருணை பொழியும் மன்மதன் மற்றும் ரதியின் உணர்வுகள் காட்டப்பட்டிருப்பதும் சிருங்கார ரசத்திற்கான சிறப்பான உதாரணங்களாகும்.

ஹாஸ்ய ரசம் ஓவியங்களிலும் சிற்பங்களிலும், அழகாகக் காட்டப்பட்டுள்ளன. குட்டையாக அமைக்கப்பட்டுள்ள பூத கணங்களின் உருவங்களும், அவை தஞ்சை பிரஹதீஸ்வரர் கோயிலில் உள்ள ஓவியம் போலும், கழுகுமலை ஒற்றைக்கல்

ரதத்தில் உள்ள சிற்பங்கள் போலும் மத்தளம் தட்டுதல், ஒருவரை ஒருவர் பார்த்தல். பேசிக்கொண்டிருத்தல், விமானம் தாங்குதல் போன்ற சிறப்புடன் அமைக்கப் பட்டிருப்பதும் கோயில் கள் அமைந்துள்ள குபேரன் மற்றும் கணபதி உருவ அமைதிகள் ஆகியவற்றை ஹாஸ்ய ரசத்திற்கான உதாரணங்களாக எடுத்துக் கொள்ளலாம். தென் தமிழ்நாட்டில் உள்ள பாண்டியர் குகைக் கோயில்கள் சிலவற்றில் விஷ்ணுவின் இருபக்கங்களிலும் கனங் கள் குள்ளமாக நின்று கொண்டு அவரது ஆணைக்காக காத்து இருப்பது போல் அமைந்துள்ளதும் இவ்வகைக்கு எடுத்துக் கொள்ளலாம் அஜந்தாவில் உள்ள ஓவியங்களில், புத்த பெரு மானுக்கு முன்னால் அவரது மனைவியும் மகனும் காட்டப் பட்டிருப்பதும், மதுராவிலும் பிற இடங்களிலும் உள்ள சிற்பங் களில் புத்தர் பிச்சா பாத்திரத்துடன் காட்டப் பட்டிருப்பதும், முழுமையான ஞானம் பெற்றவராகக் காட்டப்பட்டிருப்பதும் கருணாரசத்திற்கு எடுத்துக்காட்டுகளாகும்.

மதுரை மீனாட்சி - சுந்தரேஸ்வரர் ஆலயத்தில் உள்ள அக்னி மற்றும் அகோர வீரபத்திரர்களின் சிற்ப அமைதிகளும், சிவபெருமானின் சராபம் எனப்படும் உருவத்தின் அமைப்பும், அழகர் கோயிலில் உள்ள ஹிரண்ய காசிபுவை வதம் செய்யும் நரசிம்மரும், ரௌத்ர ரசத்திற்கான சிறப்பான எடுத்துக்காட்டு களாகும். தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் உள்ள திரிபுராந்தகர் பற்றிய ஓவியத்தொகுதி ஒன்றிற்கும் மேற்பட்ட ரசங்களை வெளிக்காட்டுகிறது இங்கு சிவலிங்கங்களைத் தம் கையில் வைத்துக் கொண்டு, போரிட வந்து விட்டு. ஆனால் பயத்துடன் இருப்பது போல் காட்டப்பட்டிருப்பது ரௌத்ர ரசமாகும். போர்க் காட்சியைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் அசுரர்களின் மனைவியரின் சோகமான முகபாவனையும், கண்களில் படிகின்ற கண்ணீரும் அவர்களுக்காக வேண்டியாவது அசுரர்களை மன்னிக்கும்படி ஆண்டவனைத் தூண்டுதல் போல் அமைத்திருப்பது கருணா ரசம் ஆகும். இது கிருஷ்ணபகவான் காலிங்கன் என்னும் நாகத் திற்கு அல்லது அவனது மனைவியருக்குக் கருணை காட்டுவது போல் உள்ளது அல்லவா? இங்கு திரிபுராந்தகரின் புன்முறுவல் சிருங்காரத்தை நினைவூட்டுகின்றது.

ஓவியங்களில் இப்படியிருக்க, தஞ்சைப் பெரிய கோயில் விமானத்தின் பல பகுதிகளிலும் வீரரசத்தைச் சுட்டும் பிரமாண்டமான திரிபுராந்தகர் சிற்பங்கள் அமைக்கப்பட்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். மாமல்லபுரத்து மகிசாசூரமர்த்தினியும், புள்ள மங்கை கண்டச் சிற்பங்களில் உள்ள மிகச்சிறிய ஆனால் மிக அழகான மகிசாசூரமர்த்தினி சிற்பம், அழகர் கோயில் கல்யாண மண்டபத்தில் உள்ள நரசிம்மரின ஹிரண்யவதச் சிற்பம், குழந்தையாக இருக்கும் போது கிருஷ்ணபகவான் அசுரர்களை வதைக்கின்ற சிற்ப அமைப்புகள் ஆகியவை வீரத்தினைச்சுட்டும் சில வீரரசச் சிற்பங்களாகும் புள்ள மங்கையில் உள்ள மற்றொரு மிக அழகான சிறிய (Miniature) கண்டச் சிற்ப அமைப்பு ஒன்றில் அதாவது சிவபெருமான் கஜமுகாசூரனை வதம் செய்யும் காட்சியில், குழந்தையான கந்தபிரான் பயத்தினால் தன் தாயின் இடுப்பிலிருந்து தாவி தாதிப் பெண்ணிடம் சேர முயற்சிப்பது காட்டப்பட்டிருப்பதும், அதே சிற்பத் தொகுதியில் மற்றொரு பூத கணம் பயத்தால் ஓடி ஒழிய முயற்சிப்பதும் பயானக ரசத்தின் முக்கிய எடுத்துக்காட்டுகளாகும்[10]. அஜந்தா ஓவியங்களில் நளகிரி வதையில், நளகிரியான யானை வரும் நிலையைக் காட்டப் பட்டிருப்பது பயானகரசத்தையும், அதே கொடூரமான யானை பணிவோடு புத்த பிரானின் காலடியில் வணங்கிக் கிடந்திருப்பது சாந்த ரசத்தையும் உணர்த்துகின்றன. அழகர் கோயில் மண்டபத்தில் ஹிரண்யகாசிபு என்னும் அசுரனின் முகத்தில் ஒரு சேர பயானக ரசத்தையும், பிபத்ச ரசத்தையும், கலைஞன் திறம் படக் காட்டியுள்ளான்.

தீரச்செயல்களும், தீரச்செயல்களைப் பாராட்டிப் போற்றுவதும் அத்புத ரசத்தின் கூறுகளாகும். தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் உள்ள ஓவியத்தில் நாட்டியமாடுவோர் அத்புதம் அல்லது ஆச்சரியத்தைக் குறிக்கும் விஸ்மய முத்திரையுடன் காட்டப்பட்டிருப்பதும் இதே போன்று புள்ளமங்கையில் உள்ள சிறு சிற்பங்களில் போர்க்காட்சியில் விஸ்மய முத்திரை காட்டப்பட்டிருப்பதும், விஷ்ணு மூன்றடியால் மூவுலகை அளந்த சிறப்பினைக்காட்டும் நாமக்கல் குடைவரையிலுள்ள நேர்த்தியான திரிவிக்கிரம உருவமும் பூமாதேவியைக் கடலுக்குள்ளிருந்து மீட்டுக் கொண்டுவரும்

வராகர் சிற்ப அமைதிகளும் ஆச்சரியத்தையும், அற்புதத்தையும் வெளிப்படுத்துவதால் அத்புத ரசத்திற்கான உதாரணங்களாகக் கொள்ளத் தக்கவையாகும்.

சாந்தரசம், புத்தரின் முகபாவனையிலும்—ஹிரண்யகாசிபுவை வென்றபின் அமைதியாக ஓய்வெடுக்கின்ற யோக நரசிம்மர் உருவ அமைதியிலும், ஆல்மர்ச்செல்வனாகக் காட்டப்படும் தட்சிணா மூர்த்தியின அயர்ந்துள்ள பாவனையிலும், தன்னலமற்ற பக்தியே உருவாக இருகைகளையும் கூப்பித் தன் எதிரே இருக்கும் இறைவனை (அழகர் கோவில்) நேர்த்தியாக வணங்கும் அனுமனின் உருவ அமைப்பிலும் மிகச் சிறப்பாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது.

இச்சிறுகட்டுரை ஒரு முன்னுரையேயாகும். இத்தலைப்பில் மேலும் ஆழமான, தெளிவான ஆய்வுகள் நடத்த இயலும் என்பதற்கு இது ஒரு சிறு எடுத்துக்காட்டேயாகும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. முருகியல் இன்பம் அல்லது களிப்பு என்பது சமஸ்கிருத இலக்கியத்தில் சௌந்தர்யம், ரசம் மற்றும் ஆனந்தம் என்ற சொற்களால் விளக்கப்படுகின்றது. இவை அனைத்தும் ஒன்றாகவே இந்திய முருகியல் அகராதியில் கருதப்பட்டுள்ளது (padma sudhi Aesthetic theories of India, Vol.I, Ph.5).

2. Richard Waterstone, INDIA 1995, PP:114-115

3. Pupul Jayakar, The Children of Barren Women 1994, P. 224.

4. Padma Sudhi, op. cit; P. 16.

5. R.L Shastri, ed. Agni Purana, 1959, 339.2

6. Padma Sudhi, op cit; P. 44.

7. கவிதையின் மூன்று சிறப்புக்கள் - மாதுர்யம், ஓஜஸ், மற்றும் பிரசாதம் ஆகியவை மம்மதாவின் காவ்யா பிரகாசத்தி விளங்கப்பட்டுள்ளன (Kavyaprakasa of Mammata, (ed. by, Satyavrat) 1959, VI. 49.)

8. பரதர் நாட்டியசாத்திரத்தில் ரசத்திற்கு ஒப்பான எட்டு பாவங்களைப் பற்றியே கூறுகின்றார். (சாந்தம் நீங்கலாக). அதுவும் அவர் நாடகம், நாட்டியம் பற்றியே கூறுகின்றார். அவர் கருத்துப்படி, இவற்றோடு தொடர்புடைய இசைச் சுரங்கள் எட்டு ரசங்களோடு மட்டுமே தொடர்புடையன வாகும். தமிழில் தொல்காப்பியத்தில் (மெய்ப்பாட்டியலில்) எட்டு மெய்ப்பாடுகள் (ரசங்கள்) பற்றியே கூறப்பட்டுள்ளது. ருத்ரபட்டாவின் சிருங்கார திலகத்தில் சாந்தரசம் ஒன்பதா வதாக இணைக்கப்பட்டுள்ளது.

9. G. Sethuraman, "Artistic significance of the Galapada motifs Brahmapurisvara temple - Pullamangai" in KALA, The Journal of Indian Art History congress Guwahati, Volume No : 1, 1994 - 95. PP 33 - 38

10. மேலது.

கரவுத் தொடர்பியல் கோட்பாடு
(Theory of Indirect Communicatin)

டாக்டர் தொ. பரமசிவன்

தமிழியல் பள்ளி

மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம்

கீழைச் சமூகத்தினரின் தொடர்பியல் நடத்தை (Communicatian behaviour) கரவுத் தொடர்பியல் விழுமியங்களால் (Indirect Communication values) கட்டமைக்கப் படுகிறது (ரொசாரியோ பிரெய்ட், 1983 : லாரன்ஸ் டி. கின்ஸெய்ட், 1987 : விமல் தீச நாயகெ, 1988). கரவுத் தொடர்பியல் நடத்தையைக் கொண்டிருக்கும் கீழைச் சமூகத்தினரால் மேலைச் சமூகத்தினர் போன்று தாம் கருதுவதை வெளிப்படையாகவும், துல்லியமாகவும் (accuracy) உணர்த்த முடிவதிலலை. இக்காரணத்தால் முடிவெடுத்தலில் (Decision making) கூட தீர்க்கமான முடிவைத் தீர்மானிக்க முடியாத சிக்கல் மனப்பான்மையை அவர்கள் பெற்று விடுகிறார்கள் (விமல் தீச நாயகெ, 1988). இக்கருதுகோளை அடிப்படையாக வைத்துத் தமிழ் மொழி பேசும் குழுவினரின் கரவுத் தொடர்பியல் நடத்தைக் கொள்கைகள் இங்கு ஆராயப் படுகின்றன.

பிற உலக நாடுகளைப் போல் மரபுவழிப்பட்டத் தமிழ்ச் சமூகத்திலும் சுதந்திரத்திற்குப் பின்னர் நவீனமயமாதல் (Modernisation), தொழில்மயமாதல் (Industrialisation) மற்றும் நகரியமாதல் (Urbanisation) போன்ற தவிர்க்கமுடியாத மாற்றங்கள் நிகழ்ந்துள்ளன. மக்களின் வாழ்க்கை முறையில் ஏற்பட்ட இப்புற மாற்றங்கள் அவர்களது அறிதல் (Cognition) சிந்தனை, நம்பிக்கை, மனப்பான்மை (attitude), இவற்றினடிப் படையிலான தொடர்பியல் மற்றும் பொதுநடத்தையிலும் (behaviour) மாற்றங்களை நிகழ்த்தியுள்ளன. பொருள் முதல் வாதச் சிந்தனை இன்று முதன்மைப் பட்டுள்ளதால் அதை நோக்கி வார்க்கப்படுகின்ற மனப்பான்மைகள் பல சமூக மரபுகளை மீறத் தூண்டியுள்ளன. 'நாம்' 'நமது' என்ற

குழுப்பண்பாட்டுச் சமூகம் இன்று, 'நான்' 'எனது' என்ற மேலைச் சமூகத்தின் தனிமனிதப் பண்பாட்டை (Individual culture) நோக்கிச் செல்லத் துவங்கியுள்ளதைக் கவனிக்கலாம். இருப்பினும் குழு ஒருமையை (unity) மையப்படுத்தி; அதைச் சாத்தியப்படுத்துவதற்கான தொடர்பியல் விழுமியங்களை ஏற்றுக் கொண்டு வந்திருக்கின்ற தமிழ்ச் சமூகம் போன்ற பழமரபுச் சமூதாயங்களில் இன்றும் சில மரபுகளை மீறமுடியவில்லை என்றே கூறவேண்டும். அதனால் பழமரபுச் சமுதாயத்தின் தொடர்பியல் நடத்தைகளை ஆராயும் பொழுது அதன் பண்பாட்டு மரபுகளை நிராகரிக்கமுடியாது. மேலும் இன்றைய வெகுஜனத் தொடர்பியல் ஆய்வுகளில் சிறப்பாக வளர்ச்சித் தொடர்பியல் (Development communication) ஆய்வுகளில் தொடர்பியல் மரபுகளும், கொள்கைகளும் பெரிதும் பயன்படக் கூடும்.

தமிழரின் தொடர்பியல் கொள்கை

தமிழரின் தொடர்பியல் நடத்தைக் கேட்போரை (receiver) மையமாகக் கொண்டு அமைகிறது (மனோன்மணி, 1992). கேட்போரின் உணர்வுகளைக் காயப்படுத்தாமல், அவரிடம் எதிர் உணர்வுகளைத் (negative feelings) தூண்டி விடாமல் அஃதாவது வருத்தம் அல்லது சினமூட்டாமல் பேச வேண்டும் என்பதைத் தமிழ்ச் சமூகம் முதன்மை விழுமியமாக (primary value) வரையறுத்துள்ளது. இதற்கேற்றாற்போலவே இச்சமூக அங்கத்தினர்களின் மொழி நடத்தை அஃதாவது தொடர்பியல் நடத்தையும் கட்டமைக்கப் படுகிறது. ''மொகம் முறிச்சிப் பேசாதே. இன்னைக்கி முறிச்சிக்கிட்டா நாளைக்கி மொகங் குடுக்க முடியுமா'' என்ற தொடர்பியல் நடத்தையை அன்றாட வாழ்க்கையில் சாதாரண மக்களிடையேயும் காணலாம். இங்ஙனம் இச்சமூக அங்கத்தினர்கள் ஒருவரோ டொருவர் கொள்கின்ற தொடர்பியல் செயல் மற்றும் நடத்தை, கேட்போரிடம் எதிர் உணர்வுகளைத் தூண்டிவிடக்கூடாது என்பதோடு மட்டுமல்லாமல் கூறுவோர். கேட்போருக் கிடையிலான எதிர்கால உறவையும் நோக்கியேவார்க்கப் படுகிறது.

தொடர்பியல் மேலோட்டமாகத் தகவ லாடும் ஒரு செயல் (action) இல்லை, அது ஒரு நிகழ்வு (process). அது நிகழ்காலக் கணநேரங்களை நோக்கி மட்டுமல்லாமல் நெடுங் கால உறவுகளையும் உள்ளடக்கியது என்பது இச்சமுதாயத்தின் தொடர்பியல் கொள்கையாகும். இவ்வுணர்வு தான் சமூக ஒருமையின் அடித்தளம் என்பதையும் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

சமூக ஒருமை / குழு ஒற்றுமையை மையப்படுத்திய வரை யறைகளை விழுமியங்களாக வகுத்திருப்பதால் அவற்றிற்கு நிலைக்களனாக விளங்கும் மனித உறவுகளை வலுப்படுத்தும் மற்றும் நிலைப்படுத்தும் காரணியான இருவர் தொடர்பியலில் (Interpersonal communication) இச்சமூகம் கவனம் செலுத்தி வந்துள்ளது. இருவர் தொடர்பியலின் வலைப்பின்னலே மானிட சமூகம். இப்பின்னலில் அஃதாவது இருவர் தொடர்பியலில் பிளவு பிணக்கு ஏற்படத் தொடங்கினால் காலப்போக்கில் சமூக ஒருமை குலையும். இக்காரணங்களினால் சமூகத்தின் நிலையான இயக்கத்திற்கேற்ற உறவுகளை வலுப்படுத்தும் இணக்கமான நேர்த் தொடர்பியல் விழுமியங்களால் (Positive Communication Values) இச்சமூக அங்கத்தினர்கள் பதப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறார்கள். மானிட ஒருமையை வலியுறுத்தும் புலமை சான்ற பெரியோர், அறவோர், இறையியலார், ஞானிகள் ஆகியோரின் கருத்தியல்கள் இவர்களிடம் காலங்காலமாக உருவேற்றப்பட்டு வந்திருக்கின்றன

நேர்த் தொடர்பியல் விழுமியங்கள்

தாடர்பியல் நிகழ்வு சுமுகமாகத் தொடர்ந்து நடைபெறுவதற் கேற்ற விழுமியங்கள் இச்சமூகத்தினரிடையே காணப்படுகின் றன. கூறுவோர் ''முகத்தான மாந்தினிது நோக்கி இன்சொல்லால் குறள்.93)கேட்போரைப்பிணிக்கும் தகையவாய் வேட்பச் சொல்குர வேண்டும் (குறள் : 613) என்ற நேர்த் தொடர்பியல் கொள்கையே பலரால் வலியுறுத்தப்படுகிறது. இனியவை கூறல், இன்னா சொல்லாமை வெகுளாமை, வெஃகாமை ஆகிய விழுமியங்கள் முதன்மைப்படுத்தப்படுகின்றன. நேர்த் தொடர்பியல் நடத்தை யுள்ளவர்களின் வாழ்க்கை இம்மையில் பட்டுமின்றி மறுமையிலும் அஃதாவது எப்பொழுதும் தொடர்ந்து மகிழ்ச்சிகரமாய்அமையும் என்பதே தமிழரின் கொள்கையாய் உள்ளது.

'சிறுமையுள் நீங்கிய இன்சொல் மறுமையும்
இம்மையும் இன்பம் தரும் (குறள் : 98)

நேர்த்தொடர்பியல் நடத்தையுள்ளவர்களால் மட்டுமே சமுதாயத்தில் பெரும்பாலானவர்களுடன் நல்லுறவை (good public Relations) ஏற்படுத்திக் கொண்டு வாழ்க்கையின் தோல்வி களையும் வெற்றியாய் மாற்றிக் கொள்ள முடியும். அத்தகைய நடத்தை கைவரப்பெற்றவர்களுக்குத் துன்பமே இல்லை என்பது தான் மேற்கண்ட குறள் கூறும் அறம். சமூக / ஒருமை குழு ஒற்றுமையை மையப்படுத்திக் கட்டமைப்பிற்குள் இயங்கும் குழுப் பண்பாட்டுச் சமுதாயத்தில் தான் இக்கொள்கைகளைப் பின் பற்றும் சாத்தியக் கூறுகள் நிலவ முடியும்.

எதிர்த் தொடர்பியல் செயலைத் (Negative communi cation) தவிர்த்து நேர்த் தொடர்பியலைக் சாத்தியப்படுத்துவதில் ஒத்துப்போதல் (consistency) அல்லது சமன்படுத்துதல் (balance) ஆகிய இரு காரணிகள் இன்றியமையா இடத்தைப் பெறுகின்றன. தொடர்பியல் நிகழ்வில் தடங்கல், பிளவு அல்லது பிணக்கு ஏற் படுங்கால் தொடர்பியல் செயலில் ஈடுபடும் பங்காளர்களில் (Participants) ஒருவர் அஃதாவது கூறுவோரோ அல்லது கேட் போரோ ஒத்துப் போவதினால் பிளவைச் சமன்படுத்தித் தொடர் பியல் நிகழ்வு தொடர்ந்து நிகழ வழி வகுக்க முடியும் (Heider, 1956 : New comb, 1966). கேட்போரை மையப்படுத்தி அமை கின்ற தமிழரின் தொடர்பியல் நடத்தையில் தொடர்பு கொள்ளு வதில் தடங்கல் ஏற்படும் பொழுது அதைச் சமன்படுத்தி தொடர் பியல் தொடர்வதற்குரிய வழியை அமைத்துக் கொடுக்கும் பொறுப்பும் இங்குக் கூறுவோருக்கே கொடுக்கப்படுகின்றது. தமிழரின் வாழ்வியலை ஆராயும் திருக்குறள் ஏறத்தாழ நூற்றிருபது இடங்களில் நேர்த் தொடர்பியல் விழுமியங்களை வலியுறுத்திச் செல்கிறது என்பது எடுத்துக்காட்டத்தக்கது.

காவுத் தொடர்பியல்முறை

எதிர்த் தொடர்பியல் செயலைத் தவிர்த்து நேர்த்தொடர் பியல் நிகழ்வைச் சாத்தியப்படுத்துவதற்காக, மறைமுகமாகக் பொருளையுணர்த்தும் காவுத் தொடர்பியல் முறையையும்

பழந்தமிழ் மரபுகள் முன்வைக்கின்றன. கூறுவோர் தாம் கருதும் தகவலை வெளிப்படையாகக் கூறினால் அது கேட்போரின் எதிர் உணர்வுகளைத் (Negative feelings) தூண்டி விடக் கூடுமோ என ஐயப்படும் சூழ்நிலைகளில் அத்தகவலை மறைமுகமாக (Indirect) உணர்த்தவேண்டும் என்பது தமிழரின் சிந்தனையாகத் தெரிகிறது. இலக்கணம் மற்றும் இலக்கிய மரபுகளும் இதையே வலியுறுத்துகின்றன. ஒரு சமுதாயத்தில் நேர்த் தொடர்பியல் முறை (Positive communication) வற்புறுத்தப் படுவதற்கும் அங்கே கரவுத் தொடர்பியல் நடத்தை (Indirect Communication) வடிவம் கொள்வதற்கும் நெருங்கிய உறவு உண்டு. அதனாலேயே தமிழ்ச் சமூகத்தின் கரவுத் தொடர்பியல் நடத்தை பற்றிய அகச்சான்றுகள் தொல்காப்பியத்திலும் அதன் பின்னெழுந்த இலக்கியங்களிலும் அன்றாட நடைமுறை வாழ்க்கையிலும் காணக் கிடைக்கின்றன.

தமிழரின் தொடர்பியல் நடத்தை வெளிப்படையான நேர்முகத் தொடர்பியல் (Direct communication) மற்றும் மறைமுகமாகப் பொருளையுணர்த்தும் கரவுத் தொடர்பியல் (Indirect communication) ஆகிய இருமுறைகளையும் இணைத்தே வார்த்தெடுக்கப்படுகிறது. மொழியமைப்பு (language structure) மற்றும் மொழி நடத்தை (language behaviour) ஆகிய இரு அடிக்கருத்துக்களின் முழுமையான ஆய்வாக விளங்கும் தொல்காப்பியம் ''வெளிப்படக்கிளத்தல்'' (Direct Communication) 'உள்ளுறுத்து உரைத்தல்' (Indirect communication) ஆகிய இருவிதமான தொடர்பியல் நடத்தையைப் பரவலாகக் குறிப்பிடுகிறது. அது மொழியமைப்பில் பொருள் (meaning) பற்றிப் பேசுமிடங்களில் எல்லாம் ''தெரிவு வேறு நிலையல்'' ''குறிப்பிற் தோன்றல்'' (பெயர், 3 · செய்யுள், 18) என்று வெளிப்படையாகவும் குறிப்பாகவும் பொருள் உணர்த்துதலையும் உணர்தலையும் விளக்கிச் செல்கிறது. அதுமட்டுமின்றி உள்ளுறுத்துரைக்கும் உள்ளுறை, இறைச்சி ஆகிய வடிவங்களையும் அது கொட்டுக்காட்டுகிறது

மேலைமொழிகள் உள்ளிட்ட உலகின் பல மொழிகளும் இலக்கியங்களும் மேற்பொருள், அடிப்பொருள், படிமம், இருண்மை

வஞ்சப்புகழ்ச்சி, அங்கதம், த்வனி (வடமொழி) ஆகிய மறை முகமாகப் பொருளுணர்த்தும் வடிவங்களைப் பற்றி விளக்கினாலும் அவை அவற்றைச் சிறப்பு நிலையில் கவிதைக்குரிய அணிகளாக இனங்கண்டிருக்கின்றன. ஆனால் தொல்காப்பியர் குறிப்புப் பொருள் மற்றும் உள்ளுறை, இறைச்சி வடிவங்களைப் பொது நிலையில் மொழியமைப்பிலும், மொழி நடத்தையிலும் உலக வழக்கோடு இணைத்துப் பார்த்திருப்பதும், முக்கியத்துவம் கொடுத்து ஆராய்ந்திருப்பதும் சிந்திக்கத்தக்கவைகளாகும். குறிப்பால் பொருள் உணர்த்துதலை / உணர்தலைப் (கிளவி, 35: புணர்.39:எச்ச,69:பெயர், 1,2,3,4 : களவு, கற்பு, பொருளியல் 19-40 : செய்,172) பற்றிப் புறனடையாய் இல்லாமல் தொல் காப்பியர் பரவலாகப் பேசியிருப்பதையும், கரவுத் தொடர்பியல் நடத்தையை ஒத்துக்காணப்படும் உள்ளுறையைத் தனியாக ஆராய்ந்திருப்பதையும் பிற்காலத்தில் இவ்வடிவங்கள் பிறமொழி களில் இல்லாத வகையில் தமிழின் தனியானதொரு இலக்கிய வடிவமாக முகிழ்த்திருப்பதையும், உலக வழக்கில் உள்ள மறை முக உரையாடலான ''சாடை / பேசும்'' வழக்கையும் இங்கே இணைத்துப் பார்க்க வேண்டும்.

கரவுத்தொடர்பியல் வடிவங்களான உள்ளுறையும் இறைச் சியும் பல அறிஞர்களின் கவனத்தைக் கவர்ந்துள்ளன. தொல் காப்பியர் உள்ளுறையை உவமை வகையினுள் ஒன்றாக அறிமுகப் படுத்தியிருப்பினும் உள்ளுறையின் இலக்கணம், விளக்கம், உள்ளுறையாகப் பேசவேண்டியச் சூழல்கள் மற்றும் உள்ளுறை பற்றியக் குறிப்பு உவமையியலில் இடம் பெறாத தன்மை ஆகிய வற்றை ஆராய்ந்தால் பல கருத்து மயக்கங்களுக்கு இடமளிக்கிறது. அத்தோடு உள்ளுறையைச் செய்யுளுக்கு அணிசேர்க்கும். உவமை யாக மட்டும் ஏற்றுக் கொள்வது கடினமாகிறது. உள்ளுறையை ஆராய்ந்த கா. சிவத்தம்பி, வ.சுப. மாணிக்கம், தமிழண்ணல், இளவழகனார் ஆகிய அறிஞர்களும், 'உள்ளுறை. செய்யுளுக்கு அணிசேர்க்கும் உவமை மட்டுமல்ல, அது செய்யுளின் ஒட்டத் திற்குப்பயன்படும் உரை வகை என்று ஒரே திசையை நோக்கியேவிளக்கம் தருகின்றனர்.

''உள்ளொன்று வைத்து அதற்கிணையான புறமொன்று
கூறுவர். கூறினும் அகத்தொடர்பான உட்கருத்து
மெய்யுள் உயிர்போல விளங்கிக் கிடக்கும் ... ...
காதல் மாந்தர்கள் தம் குறிப்பினை அமைப்பதற்கு
நம் முன்னோர் கண்டெடுத்த இனிய, நேரிய
நாகரீக வழியே உள்ளுறை ....' (வ.சுப.மாணிக்கம்)'

''உள்ளுறை என்பது பணிவான, செம்மையான வெளிப்பாடு
காதல் உறவும், குடும்ப வாழ்வும் பற்றியது. அதன்கண்
வெளிப்படக் கூறாமல் நாகரீகப் பண்பாட்டோடு
மறைத்துப் பேச வேண்டிய பல சூழல்கள் வருகின்றன.''

(தமிழண்ணல்)

''இன்பம் முதிரப் பேசும் வகை. .
மங்கலமல்லாததை மங்கலமாகப்பேசுதல்'' (இளவழகனார்)

மேற்கண்ட அறிஞர்களின் விளக்கங்களையும், தொல்காப்பியர் காட்டும் உள்ளுறைக்குரியச் சூழல்களான, மங்கலமாகப் பேச வேண்டிய இடங்கள், அவையில் கூறக்கூடாதவைகளைப் பேச வேண்டிய இடங்கள் மற்றும் சினம், அறியாமை, பொறாமை, இயலாமை (வறுமை) ஆகிய உணர்வுகளை வெளிப்படுத்த வேண்டிய நிலை (பொருள். 47,48,49) ஆகியவற்றையும் காணும் பொழுது கேட்போரிடம் எதிர் உணர்வுகளைத் தூண்டிவிடக் கூடாது என்ற எச்சரிக்கையே மேலோங்கியுள்ளது. இருவர் தொடர்பியல் நிகழ்வில் பிளவு, பிணக்குகள் ஏற்படக்கூடியச் சூழல்களில் கூறுவோரே நம்மிடர் எழும் எதிர் உணர்வுகளை மறைத்துக் கொண்டு, தொடர்பியல் தடங்களைச் சமன்படுத்தி நேர்த் தொடர்பியல் சூழலை (Positive Communication) உருவாக்கும் காரணியாகப் பயன்படவேண்டும் என்பதும் எதிர்த் தொடர்பியல் நிகழ்வைத் (Negative comunication) தவிர்க்க வேண்டி மறைமுகமாகப் பொருளையுணர்த்தும் உள்ளுறை போன்ற கரவுத் தொடர்பியல் முறையைக் கையாள வேண்டும். என்பதும் தமிழ்ச் சமுதாயத்தின் தொடர்பியல் கொள்கை எனலாம்

எதிர் உணர்வுகளைத் தூண்டாமல் கவனமாகப் பேசும் தொடர்பியல் நடத்தையே உள்ளுறை எனலாம். தொல்காப்பியர்

உள்ளுறையைச் சமுதாயத்தின் பொதுவான மொழிநடத்தையாக இனங்கண்டிருப்பது கவனிக்கத் தக்கது. மேலும் இன்றும் தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் சாடை பேசும் பழக்கம் மிகுதியாக பெண்களிடையே காணப்படுவது முன்னர்க் கூறிய கருத்தோடு இணைத்துப் பார்த்து ஆராயத்தக்கது. உலக வழக்கு மற்றும் செய்யுள் வழக்கு இரண்டையும் ஆராய்ந்த தொல்காப்பியருக்கு மேற்கண்ட உலகியல் வழக்கே உள்ளுறையை இனங்காண உதவியிருக்கலாம.

இங்ஙனம் ஒரு குறிப்பிட்டத் தொடர்பியல் (மொழி) நடத்தை இலக்கிய வடிவமாக (உள்ளுறைச் செய்யுளாக) இடம் பெற்றிருப்பதிலிருந்து அச்சமுதாயத்தினர் அத்தொடர்பியல நடத்தைக்கு வழங்கியிருந்த அங்கீகாரத்தையும் இடத்தையும் புரிந்து கொள்ளமுடிகிறது.

தமிழர்களிடையே மறைமுகமாகப் பேசும் நடத்தை உருவாக்கம் பெற்றிருப்பதால், பொருள் கொள்வதில் 'ஊகித்தல்' அல்லது 'அனுமானித்தல்' (assumption) மற்றும் 'உள்ளுணர்தல்' (Intution) ஆகிய முயற்சிகள் சிறப்பம்சங்களாகக் கருதப்படுகின்றன. கரவுத் தொடர்பியல் நடத்தையுள்ளவர்களிடையே தாம் கூறுகின்ற, கேட்கின்ற கணத்திலேயே மேற் பொருளையும் அடிப் பொருளையும் உணர்த்தும், உணரும் மொழித்திறன் கைவரப் பெறும். இத்தகைய நடத்தையே இச்சமுதாயத்தில் ''திறமை'' என்று பாராட்டப்படுகிறது. ''கூறுவோர் *என்ன* பேசுகிறார் என்பதைவிட *எப்படிப்* பேசுகிறார் என்பதில் மயக்கம் கொள்பவர்கள் கிழைச் சமூகத்தினர். இவர்கள் மொழி சக்தி வாய்ந்தது என்பதில் நம்பிக்கை கொள்பவர்கள்'' என்ற விமல் தீச நாயகெ மற்றும் நெவில் ஜெயவீரா ஆகியோரின் கருத்துக்கள் இங்கு நினைவு கூரத்தக்கன. வரியிடைப் பொருள் (between the lines) வைத்துப் பேசும் மொழித்திறன் தமிழகத்தின் அரசியல் தலைமையைக்கூட நிர்ணயித்திருக்கிறது என்பதை எவரும் மறுக்க முடியாது.

தொடர்பியல் கட்டுப்பாடுகளும் கரவுத் தொடர்பியல் முறையும்

சமூக அங்கத்தினர்களிடையே காணப்படும் கரவுத் தொடர்பியல் நடத்தை அச்சமூகம் விதித்துள்ள தொடர்பியல் கட்டுப்பாடுகளைச் சுட்டிக்காட்டுகிறது. அதிகாரப் படி நிலைகளில் (Power hierarchy) கவனம் செலுத்தி வந்திருக்கிற சமுதாயங்களில் கரவுத் தொடர்பியல் முறை வற்புறுத்தப்பட்டு வந்து இருப்பதைக் கவனிக்கலாம். இத்தகைய சமுதாயங்களில் ஆதிக்க சக்திகள் தம் கீழுள்ளோரின் மீது விதிக்கின்ற பல இறுக்கமான கட்டுப்பாடுகளில் பேச்சுரிமை மறுப்பும் ஒன்று. அவ்வகையில் தமிழ்ச் சமுதாயத்திலும் தொடர்பியல் முறைமைகள் அதிகார / ஆதிக்க அமைப்புகளின் அடிப்படையில் கட்டமைக்கபபட்டிருக் கின்றன. அதிகார / ஆதிக்கப் படி நிலைகளின் வரிசைக் கிரமத் திலேயே தொடர்பியல் உரிமையும் (Comm - right) வரையறுக் கப்பட்டு வந்திருக்கிறது. அதனால் அதிகாரத்திற்குப் பணிய வேண்டியக் கட்டாயங்கள் மிகக் கவனமாக இங்கு விழுமியங்களாக (Values) உற்பத்தி செய்யப்படுகின்றன. மரியாதை, அடக்கம், பணிவு, மங்கலம் போன்ற விழுமியங்கள் இங்ஙனம் உருவாக்கப் பட்டவையாகும். அதிகார / ஆதிக்க வர்க்கங்களின் நிலைப்பாட் டிற்காக இவ்விழுமியங்கள் தத்துவார்த்தமாக வலியுறுத்தப்படு கின்றன. தமிழரின் இவ்விழுமியங்களைச் சாத்தியப்படுத்துவதற் கேற்ற வகையில் இச்சமுதாயத்தில் மொழியமைப்பும் மொழி நடத்தையும் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளன.

சமூகம் மற்றும் குடும்ப நிலைகளில் மேல்சாதி x கீழ்சாதி, ஆண்டான் x அடிமை, செல்வந்தன் x ஏழை, முதியோர் x இளை யோர், ஆண் x பெண், முதலான அதிகாரப் படிநிலைகள் காணப் படுகின்றன. இவ்வெதிர்நிலை அமைப்புகளில் மேனிலையிலுள்ள ஆதிக்க சக்திகளிடம் கீழ்நிலையில இருப்போர் தாம் தன்னிச் சையாகக் கருதியதை வெளிப்படையாகவும், நேரடியாகவும் பேசக்கூடாது என்பதற்குரிய கட்டுப்பாடுகளே மரியாதை, அடக்கம், பணிவு, மங்கலம் முதலான விழுமியங்களாகப் பரிண

மித்திருக்கின்றன எனலாம். இருப்பினும் படிநிலையின் கீழ்உள்ள வர்களுக்குத் தாங்கள் கருதுவதை மறைமுகமாக உணர்த்தும் இரண்டாம் நிலை உரிமை இங்கே வழங்கப்படுகிறது. இக்காரணத் தாலேயே இவ்வினியினரிடம் சாவுத்தொடர்பியல் நடத்தை உரு வாக்கம் பெறுகிறது எனலாம். சான்றாக ஆண் x பெண் என்ற படிநிலை அமைப்பை எடுத்துக் கொள்ளலாம். தமிழ்ச் சமுதாயத் தில் தொல்காப்பியர் காலத்திலிருந்து சிறப்பாக பெண்ணிற்கு வழங்கப்பட்டு வந்திருக்கிற தொடர்பியல் சட்டுப்பாடுகளையும் சங்க இலக்கிய உள்ளுறைச் செய்யுட்களின் உள்ளடக்கங்களையும் இன்றும் சமுதாயத்தில் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்ற 'சாடைப் பேச்சு'' பழக்கத்தையும் இணைத்துப் பார்த்தால் மேற்கண்ட கருத்து விளக்கம் பெறலாம்.

தமிழரின் மொழி நடத்தையை விளக்குகின்ற பொருளதி காரத்தில் புறத்திணையியலைத் தவிர, அகத்திணை, களவு, கற்பு மற்றும் பொருளியல்களில் பெரும்பாலும் கிழவன் x கிழத்தி (ஆண் x பெண்) என்ற இரு அலகுகள் உள்ளிட்டக் குடும்ப எல்லை மற்றும் அதனோடு நேரடித் தொடர்பு கொள்ளும் சமூக எல்லைகளைச் சுற்றியே நிகழ்ச்சிகள் கட்டமைக்கப்படு கின்றன. இவ்வெல்லைக்குள் கிழவன் மற்றும் கிழத்திக்கிடை யிலான தொடர்பியல் நிகழ்வில் தடங்கல் பிளவு அல்லது பிணக்கு ஏற்படும் சூழல்களில் அதைச் சமன்படுத்தும் காரணி யாகப் பெண்ணே தொல்காப்பியரால் வற்புறுத்தப்படுகிறாள் பெண், ஆணாதிக்கத்தின் கீழ் இருப்பதால் தொடர்பியல் நிகழ் வில் அவள் கூறுவோர் நிலையிலிருந்தாலும் அல்லது கேட்போர் நிலையிலிருந்தாலும் முன்னர்க் கூறியுள்ள, தமிழரின் பொதுக் கொள்கையிலிருந்து விலகிச்சென்று, பெண்ணே தடங்கலைச் சமன்படுத்தும் 'ஒத்துப் போதல்' (Consistency) பணியைச் செய்ய வேண்டியவளாகிறாள் (மனோன்மணி 1992, P 1(2) அதிகாரக் கட்டமைப்பில், கீழ் நிலையிலிருப்பவரே எப்பொழுதும் விட்டுக் கொடுத்துத் தொடர்பியலைச் சமன்படுத்த வேண்டும் என்னும் கொள்கை இங்குப் பெறப்படுகிறது இக் காரணத்தாலேயே சமன்பாட்டுச் செயலில் ஒன்றான எதிர்த் தொடர்பியலை ஏற்

படுத்தும் முயற்சியும் அதைச் சாத்தியப்படுத்துவதற்காகத் தாம் கருதியதை மறைமுகமாக உணர்த்தும் முயற்சியும் பெண்ணிற்கு உரியவையாகின்றன. தொல்காப்பிய நூற்பாக்களும் இதையே வரையறுக்கின்றன. கிழத்தி இடம்பெறுகின்ற அல்லது அவளது கூற்றுமுறையைப் பற்றிப் பேசுகின்ற இடங்களில் 'அவருக்குக் கரவுத் தொடர்பியல் முறையே வற்புறுத்தப்படுகிறது. கிழத்தி தான் கருதுவதைக் 'குறிப்பால்' உணர்த்த வேண்டும் அல்லது பிறிதொன்றின் மீது ஏற்றிக் கூறவேண்டும் என்ற கட்டளைகளே தொல்காப்பியத்தில் காணப்படுகின்றன. பொருளதிகாரத்தில் ஏறத்தாழ இருபத்தியாறு நூற்பாக்களில் (அகம், 1: : களவு, 28 : கற்பு, 6, 39 : பொருள் 19 - 38) கிழத்திக்குக் கரவுத் தொடர் பியல் முறையை வற்புறுத்தும் தொல்காப்பியர் இரண்டு இடங் களில் மட்டும் வெளிப்படையாகப் பேசும் உரிமையை வழங்கி இருக்கிறார் அதுவும் கணவனின் சிறப்பைக் கூறிப் புகழுமிடத் திலும் (கற்பு : 32) தலைவனால் தான் அடைந்த துன்பத்தைத் தலைவியிடம் பரத்தை கூறினாலும் அதை அப்படியே மெய்யாக உணர்ந்து தலைவி கூறுமிடத்திலும் (பொருள் : 39) வெளிப் படையாகப் பொருளுணர்த்தலாம் என்கிறார். கணவனிடம் எதிர் உணர்வுகளைத் தூண்டக் கூடாது என்பதற்காக அவனது குறை களையும் தவறுகளையும் சுட்டிக்காட்டும் சூழ்நிலைகளிலும் கிழத்திக்கு மறைமுகத் தொடர்பியல் உரிமையே வழங்கப்படுகிறது மேலே எடுத்துக் காட்டியுள்ளபடி சூழ்நிலைகளைத் திசை திருப் பவே அடக்கம், மரியாதை, பணிவு முதலான விழுமியங்கள் உற்பத்தி செய்யப்படுகின்றன என்பதைக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். இவ்விதி சமுதாயத்தின் அனைத்துக் கோணங்களுக்கும் பொருந்தும்,

தமிழ்ச் சமூகம் பெண்ணிற்கு விதித்துள்ள மறுப்பையும், தொடர்பியல் கட்டுப்பாட்டையும் இவை தொடர்பான கரவுத் தொடர்பியல் நடத்தையையும் தொல்காப்பியர் கீழ்க்கண்ட நூற் பாவில் சட்டமாக்கியுள்ளார்.

> ''செறிவும் நிறைவும், செம்மையும், செப்பும்
> அறிவும் அருமையும் பெண் பாலன'' (பொரு : 14)

கிழத்திக்குப் பேச்சுத்திறனும், அறிவும், செறிவும், நிறைவும் இருந்தாலும் அருமையும் (அவள் உள்ளக் கருத்தினைப் புறத்தார் அறிதல் அரிதாக இருக்க வேண்டும்) வேண்டும் என்று வலியுறுத்துகிறார். அவள் நிறையறியவும், பேச்சுத்திறனும், பெற்றிருந்தாலும் எப்பொழுதும் தன் உள்ளக் கருத்தினை வெளிப்படையாக இயம்புதல் கூடாது என்பது தான் இந்நூற்பாவின அடிக்கருத்து ஆக, பெண் என்பவள் பொதுவாக எவ்விடத்தும் சிறப்பாகத் தன் கணவன் என்ற ஆணிடம் பேசும்பொழுது கரவுத் தொடர்பியல் முறையையே கையாளவேண்டும் என்பது தொகாப்பியரின் விதி தமிழரின் கொள்கை அதனாலேயே ''பெண் மிக ஆழமானவள்'' என்ற விமரிசனத்திற்கு அடிக்கடி உள்ளாகிறாள். தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் பிற படி நிலையினரைக் காட்டிலும் தொடர்பியல் கட்டுப்பாடுகள் பெண்ணிற்கு மிகுதியாக வலியுறுத்தப்பட்டு வந்துள்ளமை இங்குத் தெளிவாகிறது. சுதந்திரமான தொடர்பியல் செயலில் அவளால் எச்சூழ்நிலையிலும் ஈடுபட முடிந்ததில்லை.

பெண்ணின் தொடர்பியல் செயலுக்கு விதிக்கப்பட்டக் கட்டுப்பாடுகளின் ஓர் அங்கம் தான் 'அச்சம், மடம், நாணம் என்ற விழுமியக் கட்டுமானமாகும். 'அச்சமும், நாணமும் நிச்சமும் பெண்பாற்குரியன' என்று தொல்காப்பியர் அச்சம் கொள்வதைக் கட்டாயமாக்கியதோடு மட்டுமல்லாமல் ''உயிரினும் சிறந்தன்று நாணே'' என்றும் உருவேற்றுகிறார். அச்சமும், நாணமும் பணிதல் அல்லது அடங்குதல் (sub missiveness) நடத்தையை உருவாக்கக்கூடும். இக்காரணத்தால் பெண்ணிற்குப் புறத் தொடர்பியல் (தன் சக மனிதரோடு தொடர்பு கொள்ளுதல்) செயல் பெரும்பாலும் சாததியமாவது இல்லை. ஏனெனில் தொடர்பியல் நிகழ்வில் வெற்றியை நிர்ணயிக்கும் காரணிகளான அறிதல் சமன்பாட்டையும் (cognitive balance) ஈடுபாட்டையும் (participation) மேற்கூறிய அச்சமும், நாணமும் பின்னுக்குத் தள்ளி விடுகின்றன. இங்ஙனம் பெண்ணுக்குப் புறத்தொடர்பியல் செயலும் கருத்துப் பரிமாற்றமும் அரிதாவதால் அவளது அறிதல் திறன் (cognitve skill) வளர்ச்சி குன்றுகிறது. அதன் பயனாய் மடமை மேலோங்குகிறது.

தாழ்வு மனப்பான்மையும் உள்முக நடத்தையும் (Introvert behaviour) உருப்பெற்று ஆதிக்க நிலையை அடைகின்றன. உள்முக நடத்தையே காலப்போக்கில் ஷிஜோஃபெர்னியா (Pchezophernea) என்ற மனநோயை எற்படுத்தும் என்பதும் அதுவே தற்கொலைக்குத் தூண்டும் என்பதும் இன்றைய மன நோய் நிபுணர்களின் கருத்தாகும். ஒரு சராசரி மனிதனின் அறிவு மற்றும் அனைத்து வகை வளர்ச்சிக்கும் அடிப்படையாக உள்ள தொடர்பியல் செயலுக்கு விதிக்கப்பட்டக் கட்டுப்பாடுகளே பெண்ணின் இயலாமைக்கும் அவளது அடிமை தனங்களுக்கும் அடிப்படைக் காரணம் எனலாம்.

முடிவுகள் 1. சமூக ஒருமையை முன்னிறுத்தியே தமிழரின் தொடர்பியல் கொள்கை வகுக்கப்பட்டுள்ளது. தொடர்பியல் நிகழ்வு நிகழ்காலக் கணநேரங்களை நோக்கி மட்டுமல்லாமல் எதிர்கால உறவுகளையும் உள்ளடக்கியது. அதனால் எதிர்த் தொடர்பியலைத் (Negative communication) தவிர்த்து நேர்த் தொடர்பியலைச் (Positive communication) சாத்தியப்படுத்தும் காரணிகள் இங்கு விழுமியங்களாகப் போதிக்கப்படுகின்றன.

2. தமிழரின் தொடர்பியல் கொள்கை கேட்போரை மையப் படுத்தியது. கேட்போரிடம் எதிர் உணர்வுகளைத் தூண்டாது கவனமாகப் பேசவேண்டும் என்பது இவர்தம் கொள்கை. எதிர் உணர்வுகளைத தூண்டும சூழல்களில் தகவலை (பொருளை) வெளிப்படையாக உணர்த்தாது மறைமுகமாக (கரந்து) உணர்த்த வேண்டும் என்ற கட்டளை காணப் படுகிறது. அதனால் தமிழரின் தொடர்பியல் நடத்தை வெளிப்படையான நேர்முகம் மற்றும் மறைமுகமான தொடர் பியல் முறைகளை இணைத்தே வார்க்கப்படுகிறது.

3. நேர்த் தொடர்பியல் (Positive commn-) முறை வற்புறுத் தப்படுவதற்கும் கரவுத் தொடர்பியல் நடத்தை (Indirect commn) உருவாவதற்கும் நெருங்கிய உறவு உண்டு.

4. கரவுத் தொடர்பியல் நடத்தையே அடிப்படையாகக் கொண்டு ஓர் இலக்கிய வடிவம் (உள்ளுறைச் செய்யுள்)

உருவாகியிருப்பதிலிருந்து அத்தொடர்பியல் நடத்தைக்கு இங்கு வழங்கப்பட்டிருக்கிற அங்கீகாரத்தைப் புரிந்து கொள்ளலாம்.

5 கரவுத் தொடர்பியல் நடத்தை உருவாக்கம் பெற்றிருப்பதால் தமிழரின் ''பொருள் கொள்கை'' (meaning theory) ஊகித்தல் அல்லது அனுமானித்தல் (assumption) மற்றும் உள்ளுணர்தல் (Intution) ஆகியவற்றை உள்ளடக்கி அமைகிறது. இவை 'திறமை' என்று பாராட்டப்படுகின்றன.

6. கரவுத் தொடர்பியல் முறை இங்கு நடத்தையாகியிருப்பது இச்சமூகம் விதித்திருக்கிற தொடர்பியல் கட்டுப்பாடுகளையே சுட்டிக்காட்டுகிறது. ஆதிக்கப்படிநிலையமைப்புகளில் கீழ்நிலையிலுள்ளோர் தாம் கருதுவதை வெளிப்படையாக உணர்த்தும் தொடர்பியல் உரிமை மறுப்பே கரவுத் தொடர்பியல் முறையாக உருவாகிறது. அதிகாரத்திற்குப் பணிய வேண்டியக் கட்டாயங்கள் இங்கு மரியாதை, அடக்கம், பணிவு, மங்கலம் ஆகிய விழுமியங்களாகக் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளன.

7. கரவுத் தொடர்பியல் நடத்தை பெண்களிடையே மிகுதியாகக் காணப்படுகிறது. பிற அணியினரைக் (Demography) காட்டிலும் தமிழ் சமுதாயத்தில் பெண்களுக்குத் தொடர்பியல் கட்டுப்பாடுகள் மிகுதியாகும். தொடர்பியல் கட்டுப்பாடுகளே அவளது அனைத்து அடிமைத் தனங்களுக்கும் காரணமாகும்.

பயன்பட்ட நூற்கள்

1. Fisher B.A (1978), perspectiveson Human communication N.Y.

2. Kincaid, Lawrence D. (ed) (1986) Communication Theory : Eastern and western perspectives. Academic press N Y.

3. Manonmani T.(1992). ''Indian concepts about Human Communication - A pilot study on Tholkappiar the Tamil

traditional grammarian'', Interaction Vol. 12, NcDc, varanasi

4. Osgood charles E. (1964) psycho linguistics : A survey of Theory and Research, N Y

5. Ruben Brent D (1976) Communication and Behaviour Riny hart, N.Y

International Encylopedia of Communications, Vol. II

✻ தொடர்பியல் நடத்தையை ஆராயும்பொழுது மொழி அமைப்பு மற்றும் அம்மொழி பேசும் மக்கள் குழுவினரின் மொழி நடத்தை ஆகிய காரணிகள் இன்றியமையா இடத்தைப் பெறுகின்றன. தொடர்பியல் நிகழ்வில் மொழி சொல் மற்றும் சொல் அல்லா மொழி — (Verbal and non - Verbal language) அடிப்படையான காரணி தமிழ் மொழியமைப்பு (எழுத்ததிகாரம், சொல்லதிகாரம்) மற்றும் மொழிநடத்தை (பொருளதிகாரம்) என்ற இரு அடிக்கருத்துக்களின் முழுமையான ஆய்வாக விளங்கும் தொல்காப்பியப் பனுவல் தமிழரின் தொடர்பியல் நடத்தையை ஆராய்வதற்குரிய முதன்மை ஆதாரமாகப் பயன்படக்கூடும்.

களப்பணி, பண்பாடு, இனவரைவியல்
சில புதிய போக்குகள்

டாக்டர். ஆ. செல்லப்பெருமாள்
தூய சவேரியார் கல்லூரி, பாளையங்கோட்டை,
திருநெல்வேலி

இனவரைவியல் என்பது ஒரு பண்பாட்டினை அல்லது ஒருபண்பாட்டின் சில அம்சங்களை எழுத்து வடிவில் பிரதிநிதித் துவப்படுத்துவதைக் (Written representetion of culture) குறிக்கும். முன்பெல்லாம் இனவரைவியலர் தாங்கள் ஆய்வு செய்த களத்திலிருந்து திரும்பி வந்தபிறகு அவர்களது குறிப்புக்களை வைத்து அவர்கள் உற்று நோக்கிய அயற்பண்பாடுகளின் விசித் திரமான மரபுகளைப் பற்றி எழுதினர் இந்தக் கட்டுரை, எவ்வாறு ஒரு பண்பாடு இனவரைவியலில் எடுத்துரைக்கப்படுகிறது என் பதை விளக்குகின்றது. ஏனெனில் இப்போது எல்லாத் துறை களின் அறிஞர்களும் என்ன எழுதப்படுகின்றது என்பது எவ்வளவு முக்கியமோ அதே அளவுக்கு அவை எவ்வாறு எழுதப் பட்டுள்ளது என்பதும் முக்கியமானது என உணரத் தலைப் பட்டுள்ளனர் அதாவது இப்போதெல்லாம் மானிடவியல் பனுவல் கள் வெறுமனே (texts) தகவல்களின் தொகுப்புகளாக மட்டுமே பார்க்கப்படுவதில்லை தரவுகள் எழுதப்பட்டிருக்கும் வாதமுறை (discursive Process) பல்வேறு விதமான கேள்விகட்கு உட் படுத்தப்படுகின்றன. ஒருவரின் சுய அனுபவத்தின் வாயிலாக வேறொரு பண்பாட்டுச் சமூகயதார்த்தத்தை பிரதிநிதித்துவப் படுத்தும் வினோத முறையே இது. ஆகவே இனவரைவியல் அதீதத் தனியொருமையும். சொந்த எண்ணங்களைக்கொண்டதும் ஆகும். எனவே மற்றவர்களைப்பற்றி எழுத்தில் காட்டப்படும் படிமங்கள் பெரும்பாலும் நடுநிலையோடு இருக்கவாய்ப்பில்லை. இனவரைவியல் எழுத்துக்கள் மானுட நடத்தைகளைப் பற்றி பிறர் அறியச்செய்வதுடன் சமூக வாழ்வினைப் பற்றிப் பல விதங்களில் மதிப்பிட்டினையும் செய்கின்றது. இப்படியிருந்துங் கூட இனவரைவியல் மிகப்பெரிய அளவிலான ஒப்பீட்டிற்கும் ஒரு சமூகத்தின் அக, புற தன்மைகளைப் புரிந்து கொள்வதற்கும் உதவியது.

இனவரைவியல் பல்வேறு விதங்களில் பண்பாட்டுச் சொல் லோவியங்களாக விளங்கின. இனவரைவியல் களப்பணியையும், பண்பாட்டினையும் ஒன்றிணைக்கக் கூடியது.

மற்ற மக்களைப் பற்றி புரிந்து கொள்வதற்கு சாலச் சிறந்த வழி களப்பணியே எனப் பலரும் கூறுவர். களப்பணி என்பது எந்த மக்களைப் பற்றிப் படிக்கின்றோமோ அந்த மக்களோடேயும் அவர்களைப் போலவேயும் வாழ்ந்து ஆராய்வது. களப்பணியில் ஈடுபடும் ஆய்வாளர் முழு நேரமும் தான் ஆராயப் புகுந்த மக்களோடு ஒரு நீண்ட கால கட்டத்திற்கு வாழவேண்டும். ஆக களப்பணி என்பது காலம், ஈடுபாடு, இடைவினை, உற்று நோக்கல், அறிக்கைத் தயாரிப்பு, எனப் பல அம்சங்களையும் உள்ளடக்கியது. இந்த ஆய்வு வெளியீடுகள் எல்லாம் பெருப்பாலும் எவ்வாறு கள ஆய்வாளர் தொடக்கத்தில் தான் ஆராயப்புகுந்த மககளைப்பற்றிச் சரிவரத் தெரியாதவராகவும் அந்நியராகவும் இருந்து பிறகு அந்த மக்களைப் பற்றி நன்கு அறிந்தவராகவும் நம்பிக்கைக் குரியவராகவும் சுயமாற்றமடைந்த விதத்தினை விளக்குவன.

கள ஆய்வாளர் தாங்கள் ஆராயப்புகும் ஆய்விடத்திற்கு நிச்சயம் 'புதியவர்கள்'; தங்களது சுயத்தை மறுக்கிறவர்கள் (Self denying) ; 'தனியன்கள்' (loners) போன்று இருந்து தாங்கள் ஆராய்ந்த மக்களைப் பற்றிய ஒரு பண்பாட்டு விவரணை யாக இன வரைவியலை உருவாக்குகின்றனர்.

சமூக யதார்த்தம் எவ்வாறு எழுத்தின் வாயிலாக வெளிப் படுத்தப்பட்டது என்பதில் பல அம்சங்கள் உள்ளடங்கியிருந்தாலும் நூலாசிரியரின் குரல் (authorial voice) முக்கியமானது. நூல் ஆசிரியரின் தகவு நோக்குகள் அவர் பயன்படுத்தும் குறிப்பிட்ட வித இன வரைவியல்பாணி, வகைமைகள் ஆகியவற்றின் வாயி லாக வெளிப்பட்டு விடும். ஆனால் வாசகன் கவனமாக இருக்க வேண்டும், குரல் இனவரைவியலுக்கும். இனவரைவியல்களுக் கிடையேயும் வேறுபடும், ஒரு சில வித குரல்கள் மட்டும் இந்தக் கட்டுரையில்வகைமைப்படுத்தப்பட்டு வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன.

இனவரைவியல் குரல்களைப் பற்றிய ஒரு அளவீட்டினை (Survey) இக்கட்டுரை மேற்கொள்கிறது. மேலும் இந்தக்கட்டுரை பண்பாடுகளைப் பற்றி எழுதப்பட்ட கதையாடல் மரபுகளை அளவீடு செய்வதுடன் அவை எழுதப்பட்டுள்ள பாங்குகளின் பலங்களையும் பலவீனங்களையும் பகுப்பாய்வு செய்கின்றது.

எப்போதெல்லாம் நாம் நமக்கு அந்நியப்பட்டச் சூழ்நிலை பற்றிய புரிதலை மற்றவர்களுக்கு எடுத்துக் கூறுகிறோமோ அப்போது நாம் எல்லோருமே ஒரு விதத்தில் கள ஆய்வினர் தான். ஒரே வித்தியாசம் இனவரைவியல் கள ஆய்வாளர்கள் தங்களது புரிதல்களை நூலாக வெளியிடுகின்றனர்.

இனவரைவியல் பொதுவான வாசகர்களிடமும், துறை சார்ந்த வல்லுநர்களிடமும் இரு வேறு விதமான எதிர்வினைகளை உண்டாக்குகின்றன. பொதுநிலை வாசகர்கள் இனவரைவியலை நெருடலுடன், நயமற்று நெகிழ்ச்சித் தன்மையற்று எழுதப்பட்டு உள்ளதாக எண்ணுவர். முன்னாட்களில் இனவரைவியல் எந்த விமர்சனத்திற்குமிடமின்றி, ஒரு வழக்கமான முறையினைப் பின் பற்றி எழுதப்பட்டது. ஆனால் அதே முறைகள் இப்போது பரவலாக விவாதத்திற்குள்ளாக்கப்பட்டுள்ளன. இதுநாள் வரை வெளியிடப்படாமல் இருந்த அவ்வளவாகப் பிரபலமில்லாத பாணி யில் அமைந்த களப்பணிக் குறிப்புக்களை இப்போது சில இன வரைவியலர்களின் படியெடுப்பவர்கள் (scribes) வெளியிட்டு இப் போதைய போக்குகளைச் சோதித்தறிகின்றனர். சிலர் இதுநாள் வரை கேள்விக்கிடமின்றி போற்றிப் புகழப்பட்ட பண்பாட்டைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துதல் (Cultural representation) என்ற அறிவறிவுக் கற்பிதங்களைக் (epistemological assumptions) கேள்விக்குட் படுத்துகின்றனர். இனவரைவியலின் நல்லஅம்சங்கள் மற்றும் அது சமூக யதார்த்தத்தைப் பிரதிபலிப்பதில் உள்ள சிக்கல்கள் ஆகிய இரு வேறுபட்ட விஷயங்களையும் இக்கட்டுரை ஆராயும்.

இப்போதெல்லாம் கள ஆய்வாளர்கள் தங்களது ஆய்வு களில் புதுமையான பிரதிநிதித்துவ வடிவங்களைப் பயன்படுத்து

கின்றனர். இதன் விளைவாக இனவரைவியலை இலக்கியம் என்று கூறுவதா அல்லது அறிவியல் என்று கூறுவதா என்னும் நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. வாசகர்கள் மரபாக வைத்திருக்கும் வழக்கத்தை இது மீறினாலும் ஒருவிதத்தில் இது நல்லது தான் என்கிறார் ஜான் வான் மானென் (1988 : X). எளிதாகச் சொல்வதெனில்பல புகழ்பெற்ற இனவரைவியல்களின் கர்வமும் கவர்ச்சியும் இனி பழங்கதையாகிப்போனது. மாறிவரும் இந்தக் காலச்சூழலில் புதிய குரல்கள் ஒலிக்கின்றன புதிய பாணிகள் தெரியவருகின்றன. புதிய சிக்கல்கள் கவனத்திலிருத்தப்படுகின்றன. வான் மானென் கருத்துப்படி இனவரைவியல் முறையியல் கீழ்க்காணும் நான்கு அம்சங்கள் உள்ளடங்கியது. (1) பண்பாட்டுக்கும் நடத்தைக்கும் உள்ள தொடர்பு (உற்று நோக்கப்படுவோர்) (2) களஆய்வாளரின் அனுபவங்கள் (உற்று நோக்குபவர்) (3) பிரதிநிதித்துவப்படுத்தப் படும் பாங்கு (கதையாடல்) (4) கதையாடலை மீட்டுருவாக்கம் செய்து கொள்ளும் வாசகரின் பங்கு (கேட்போர்) (audience Van Maanen 1988 XI)மானிடவியல் படைப்புகளின் இலக்கிய (liter ary) மற்றும் வாதமுறை (discursive) இயல்புகளின் மீது அண்மையில் வெளிவந்துள்ள பல நூல்கள் கவனஞ்செலுத்தியுள்ளன. அவைகளுள் முக்கியமானவை ஜேம்ஸ் கிளிஃபோர்டும் ஜார்ஜ் மார்க்குஸ்ம் எழுதிய **பண்பாட்டை எழுதுதல்** (Writing Culture) மற்றும் கிளிஃபோர்ட் கீர்ட்ஸினுடைய *பணிகளும் வாழ்வுகளும் : மானிடவியலன் ஆக்கியோனாக* (Works and Lives : The anthropologist as Author).

கிளிஃபோர்ட் கீர்ட்ஸ் (Clifford Geertz), ஜியார்ஜ் மார்குஸ் (George Marcus) ஹோவார்ட் பெக்கர் (Howard Becker), ஜார்ஜ் ஸ்டாக்கிங் (George Stoking) ஜோஸஃப் கஸ்ஃபீல்ட் (Joseph Gusfeld) ஜேம்ஸ் கிளிஃபோர்ட், ஜான் வான் மானென் ஆகியோரின் அண்மைக்கால எழுத்துக்கள் அடிப் படையில் இந்தக் கட்டுரை அமைந்துள்ளது. மிக வேகமாக ஒருமுகப்படுத்தப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் இந்த உலகில் இனவரைவியல்கள் தான் பன்முகத்தன்மைகளை எடுத்துக்காட்டும் சொல்லோவியங்களாகும். தனியன்கள் குழுக்கள் போன்றவை தத்தமக்குள் ஒரு புரிதலை ஏற்படுத்திக் கொண்டு ஒரு ஒழுங்கினைப்

பகிர்ந்து கொள்ளும் (Shared Order) விதம் பற்றி இவை எடுத்துரைக்கின்றன. இவை தேசங்கள், சமூகங்கள், திணைக்குடி வரலாறுகள், பிழைப்பாதார முறைகள், சமயங்கள், மொழிக் குழுக்கள் ஆகியவற்றிடையே காணப்படும் முரண்களை எடுத்துக் காட்டின, அது மட்டுமின்றி பால் வகைமை, வயது, சமுதாயம், பணி, போன்ற சமூகத்தினுள் காணப்படும் முரண்களையும் எடுத்துக்காட்டின. இந்தக் கட்டுரையில் இனவரைவியல் எவ்வாறு சமூகவியலையும் மானிடவியலையும் ஒருசேர இணைக்கின்றது என்பதும் ஆராயப்படும்.

களப்பணியின் அடிப்படையில் ஒரு முறையொழுங்கில் (formal) எழுதப்படும். இனவரைவியல்கள் கவர்ச்சிகரமாக எழுதப் படினும் கேள்விக்குட்படுத்தப்பட வேண்டியது. அதுபட்டு மல்லாமல் பண்பாடு என்னும் கருத்தே கூட ஒரு மிகுந்த சிக்கல் வாய்ந்ததாகும்.

முதலில் செவ்வியல் இனவரைவியல் பற்றியும் அதன் பிறகு தவறுகளை உணர்ந்து கொண்ட பங்கேற்று - உற்று நோக்கல் நிலையில் எழுதப்பட்டவை பற்றியும் அதைத் தொடர்ந்து மன தில் பதிகிற விதத்தில் அலங்கார நடையுடன் எழுதப்பட்டவை பற்றியும் விரிவாக எடுத்துரைக்கப்படும். இந்தக் கட்டுரை மானிட வியலை பனுவல் (text) என்ற நிலையில் பார்க்காவிட்டாலும் நவீனத்துவ காலகட்டம் (modernist Period) என்று அழைக்கப் படும் இந்த நூற்றாண்டின் முதல் பாதியில் எழுதப்பட்ட மானிட வியல் நூல்களின் வாதமுறை பற்றி விவாதிக்கும். அதாவது தொடக்ககால இலக்கிய நடை பின்பு கோட்பாட்டு திறனாய்வு முறையில் எழுதப்பட்ட நடை ஆகியவற்றை இந்தக் கட்டுரை விளக்கும், களப்பணி ஆய்வு முடிவுகளை வெளிப்படுத்தும் புலப் பாட்டு முறைகளையும் விளக்கிக் காட்டப்படவேண்டும் என்பது இப்போதைய இனவரைவியலில் எழுந்துள்ள ஒரு புதிய போக்காகும்.

இது நாள் வரை மானிடவியல் தனது தனித்தன்மை வாய்ந்த மற்ற (Other) பண்பாடுகளைப் பற்றிப் படித்தல் என்

பதை அண்மைக் கால மானிடவியல் எழுத்துக்கள் கேள்விக்குள்ளாக்கியுள்ளன. எனவே பண்பாடுகளைப் 'பிரதிநிதித்துவப்படுத்துதல்' (Representation) என்பதும் அவற்றை உள்ளுணர்ந்து வகைமைப் படுத்தி வெளிப்படுத்தலும் என்ற இதுநாள் வரை மானிடவியல் தனக்கே உரிய குணாம்சங்கள் என்று உரிமை பாராட்டி வந்தவை இப்போது ஆட்டங்கண்டுள்ளன. மானிடவியலர்களின் பணிகளில் அதிகமான தாக்கத்தை இலக்கியவியல் கோட்பாடுகள் உருவாக்கி வருகின்றன. எட்வர்ட் செய்த் அவர்களின் 'கீழையுலக மரபு' (Orientation) என்ற நூல் மற்ற பண்பாடுகளைப் பற்றிப் படிப்பதின் பயன்களையும் பயனற்றவைகளையும் விளக்கி எழுதியுள்ளார். இந்த நூற்றாண்டின் பண்பாடு மற்றும் இலக்கியப் போக்குகளில் மானிடவியல் வகித்த முக்கியப் பங்கு பற்றியும் நாம் அறிய வேண்டும்.

நிகழ்த்துதலும் நிகழ்த்துதல் கோட்பாடுகளும்

டாக்டர் ஆ. தனஞ்செயன்
தூய சவேரியார் கல்லூரி,
திருநெல்வேலி.

மக்கள் வழக்காறுகளை அவை அவை வழங்கும் சூழல் ளோடு இணைத்து ஆராய வேண்டும் என்னும் கருத்து இத் துறையில் தீவிர ஆராய்ச்சியை மேற்கொண்டிருந்த ரோஜர் ஆபிரஹாம்ஸ், டான் பென் - ஆயாஸ், ஆலன் டண்டிஸ், ராபர்ட் ஜ்யார்ஜஸ், கென்னத் கோல்ட்ஸ்டெய்ன் போன்ற அமெரிக்க மக்கள் வழக்காற்றியல் அறிஞர்களால் 1960 களில் முன்வைக்கப் பட்டது. மக்கள் வழக்காறுகள் மேற்கொண்டிருக்கும் சுற்றுச் சூழல்கள் பற்றிய முற்சார்புக் கருத்தை உடையவர்களாக விளங்கிய இவ்வறிஞர்கள், மானிடவியல், சமூகவியல், மொழி யியல், உளவியல் போன்ற பல்துறை ஒருங்கிணைந்த அறிவுப் புலங் கொண்டு மக்கள் வழக்காறுகளை அணுகவேண்டும் என்று வலியுறுத்தினர். மக்கள் வழக்காறுகள் பயிலும் சூழல்களைக் கவனத்திற் கொள்ள வேண்டும் என்று வலியுறுத்திய மேற் குறித்த அறிஞர்களும் ரிச்சர்டு பௌமன், டெல் ஹம்ஸ் போன்ற வர்களும் 1970 களில் மற்றொரு விஷயத்திற்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்து விவாதித்தனர். அதுதான் நிகழ்த்துதல் (Performance) மக்கள் வழக்காறுகள் சொல்லப்படும் அல்லது முன்வைக்கப்படும் முறையை அல்லது விதத்தையே நிகழ்த்துதல் என்னும் சொல் குறிப்பிடுகிறது.

உண்மையில், ஒரு குறிப்பிட்ட மக்கள் குழு, இனம் ஆகிய வற்றின் பண்பாட்டிற்கும் அம்மக்களின் வழக்காறுகளுக்கும் இடைப்பட்ட தொடர்பு எத்தகையது, அவ்வழக்காறுகள் அம் மக்களுக்கு எவ்வகையான பயன்பாட்டை வழங்குகின்றன, எம் மாதிரியான உளவியல்புகளை அவை வெளிப்படுத்துகின்றன என்பன போன்ற விரிவான கேள்விகளுக்கு ஆய்வாளன் விடை

காண வேண்டுமானால், அந்தந்த வழக்காறுகள் வழங்கும் சூழல்களும் (contexts). அவ்வழக்காறுகளின் நிகழ்த்தப்படும் முறையும் அவ்வாய்வாளனுக்கு மிகவும் இன்றியமையாதவை யாகும். எனவே மக்கள் வழக்காறுகள் பற்றிய ஆய்வுச் சூழல் பற்றிய கருத்தாக்கமும் நிகழ்த்துதல் பற்றிய கருத்தாக்கமும் ஒருகிணைந்து உதவக்கூடியவை என்பதைப் புரிந்து கொள்கிறோம்.

சூழல்', 'நிகழ்த்துதல்' என்னும் இவ்விரண்டும், மக்கள் வழக்காறுகள் பற்றிய ஆய்வுக்கு இன்றியமையாதவை என்று முதன்முதலில் வலியுறுத்தியவர் மாலினோவ்ஸ்கி ஆவார். 1925ல் 'புராதன உளவியலில் புராணம்' (Myth in Primitive Psychology) என்ற சிறப்பான கட்டுரை ஒன்றை எழுதிய மாலினோவ்ஸ்கி அறிவுப்பூர்வமாக ஈர்க்கக் கூடிய புதிய கருத்துக்களை அதில் முன்வைத்தார். த்ரோபிரியாண்ட் தீவுகளில் வாழும் மக்களுடைய (கதைகளைப் பற்றிய ஆராய்ச்சிக்கு நிகழ்த்துதல் கண்ணோட்டம்' (Performance Orientation) அவசியமானது என்றுணர்ந்த மாலி னோவ்ஸ்கி, 'கதையாளர் கதை சொல்லும் போது, அந்நிகழ்த்து தலின்சமூகப் பண்பாட்டுச் சூழல்களின் (Soical and Cultural Contexts of story telling) அவசித்தையும் வலியுறுத்தினர். த்ரோபிரியாண்ட் தீவுகளில் வழங்கும் தேவதைக் கதைகள் (Fairy tales or kukwanebu) பற்றிப் பேசும் சந்தர்ப்பத்தில் சூழல் நிகழ்த்துதல் ஆகிய இரண்டையும் பற்றியும் மாலினோவ்ஸ்கி பின் வருமாறு கூறினார்.

பனுவல் என்பது மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததுதான். ஆனால், சூழல் இல்லையேல் பனுவல் உயிரற்றதாகவே இருக்கும். நாம் உற்றுநோக்கிய அளவில் கதையின்பால் ஏற் படும் ஆர்வம் என்பது *அக்கதை எவ்வாறு சொல்லப்படுகிறது* என்பதன் அடிப்படையிலேயே மிக ஆழமாக வளர்த்துச் செல்லப் படுகிறது. அவ்வாறே கதையின் உரிய இயல்பும் (Proper character) கூட அக்கதை சொல்லப்படும் விதத்திலேயே அமை கின்றது. கதை சொல்வோனின் குரல், போன்மையாக ஒலித்தல் (Mimicry) தூண்டல், பார்வையாளர்களின் துலங்கள் போன்ற நிகழ்த்துதலின் அனைத்துப் பரிமாணமும் பனுவல் எவ்வளவு

முக்கியமோ அந்த அளவுக்கு அங்கு வாழும் மக்களுக்கு முக்கிய மானதாகும். எனவே, இதைப் பற்றி ஆராயும் ஒருசமுகவியலாளன் தனக்குத் தேவையான ஆதாரங்களையும் வழிகாட்டுங் குறிப்பு களையும் இந்த உள்ளூர் மக்களிடமிருந்தே எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். நிகழ்த்துதல் அதற்கே உரிய காலப்பின்னணியில் பொருத்தி அனுகப்பட வேண்டும். அதாவது நிகழ்த்துதல் இடம் பெறும் குறிப்பிட்ட நாளின் ஒரு குறிப்பிட்ட காலம், பருவகாலம் (Season), எதிர்வரும் மேலாண்மைப் பணிகளுக்காகக் காத்துக் கிடைக்கின்ற முளைவிட்டுத் தளிர்க்கும் இளஞ்செடிகள் நிறைந்த தோட்டங்கள், தேவதைக் கதைகளால் உண்டாகும் மந்திர ஆற்றல் காரணமாக இலேசாகத் தாக்கத்திற்கு உள்ளான பருவ காலப் பின்னணி ஆகியவற்றில் நிகழ்த்துதல் பொருத்திப்பார்க்கப் படவேண்டும். தனியாருக்கு உரிமையான சமூகச்சூழல், மகிழ் வூட்டுப் புனைகதையால் உண்டாகும் நட்பிணக்கச் செயற்பாடு (Sociablefunction) அக்கதையின் பண்பாட்டுப் பங்கு (Cultural role) ஆகியவற்றையும் கூட நாம் நம்முடைய மனதில் நிறுத்த வேண்டும். இந்த அனைத்துவகையானகூறுகளுமே சரிசம அளவில் இன்றியமையாதவையாகும். பனுவல் ஆராயப்படுவது போலவே இக்கூறுகள் அனைத்தும் ஆராயப்பட வேண்டும். வட்டார மக்களுடைய வாழ்க்கையோடு இணைந்துதான் கதைகள் உயிர்வாழ்கின்றனவேயன்றிக் காகிதத்தில் அல்ல. ஓர் ஆராய்ச்சி யாளர் இந்தக் கதைகள் இயல்பாக மலர்ந்தெழக்கூடிய சூழல் களை நினைவில் மீட்டுக் கொண்டுவர முடியாமல் கதைகளை மட்டுமே குறிப்பெடுத்துக் கொள்வாரேயானால், அப்போது அவர் நமக்குக் கொடுப்பது முடமாக்கப்பட்ட ஒருயதார்த்தத் தையேயன்றி வேறில்லை.'' (Cf Barbara krishenblatl - Gimb blett 1975 : 105)

மாலினோவ்ஸ்கியின் இந்தக் கருத்துக்கள் மூலம் மக் களுடைய வழக்காறுகள் வழங்கும் சூழல்களும், அவற்றின் நிகழ்த் தலும் ஓர் ஆய்வாளருக்குக் குறிப்பிட்ட பண்பாட்டைப் பற்றி விளங்கிக் கொள்வதற்கு எவ்வளவு அவசியமானவை என்பதைப் புரிந்து கொள்கிறோம். இனி, நிகழ்த்துதல் என்றால் என்ன என்பது குறித்த வரையறைகள் சிலவற்றைப் பார்க்கலாம்.

நிகழ்த்துதல் : சில வரைவிலக்கணங்கள்

பொதுவாக ஒருவர் ஒரு கருத்தை அல்லது செய்தியை இன்னொருவருக்கு மொழி மற்றும் உடல் நடத்தைகள் மூலமாக எவ்வாறு வெளிப்படுத்துகிறார் என்னும் கருத்துப் புலப்படுத்த பாணியையே நிகழ்த்துதல் என்று புரிந்து கொள்கிறோம்.

Performance அல்லது நிகழ்த்துதல் எனனும சொல, பார்வையாளர்களின் முன்னர் பொதுவாக ஏதேனும் ஒன்றை நிகழ்த்திக் காட்டுவதையே குறிப்பிடுகிறது அது ஒரு மரபான நாடகமாகவோ சமகாலத்திய நாடகமாகவோ இருக்கலாம. நிகழ்த்திக் காட்டுதல (to perform) என்பது 'நடிப்பது' எனபதைத் தாண்டி விரிந்த பொருட்பரப்பை உளளடக்கியுளளது. நடிகர்களுடைய நடிப்புச் செயற்பாட்டை மட்டுமே குறிப்பிடாமல், இசைக் கலைஞர்கள், நாட்டியக் கலைஞர்கள், முகமூடி வேடக்காரர்கள், கதைசொல்லும் கலைஞர்கள் போன்ற ஒவ்வொருவரும தத்தம கலை வடிவத்தை நிகழ்த்திக் காட்டுதலையும் இச்சொல் குறிப்பிடுகிறது. (Michael Etherton, 1984 : 15).

ரிச்சர்ட் பவ்மன் நிகழ்த்துதல் பற்றிக் கொடுக்கும் வரையறையைப் பார்க்கலாம். 'ஒரு கருத்துப் புலப்படுத்த நடத்தைமுறை, பாணி, ஒருவகைக் கருத்துப்புலப்படுத்த நிகழ்வு (Communicative event) - இவற்றையே நிகழ்த்துதல் என்னும் சொல் குறிப்பிடுகிறது'. என்று கூறும் பவ்மன், 'ஆனால், அழகியல் ரீதியிலான நடுநிலைப்பொருளில், கருத்துப் புலப்படுத்தத்தின் யதார்த்தமான ஒழுகலாற்றைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டுவதற்காக நிகழ்த்துதல் என்னும் சொல் பயன்படுத்தப்படுகிறது' என்றும் 'விசேடமாகச் சட்டகப்படுத்திப் பார்வையாளர்களுக்கு முன்னால் காட்சிக்கு வைக்கப்படுகின்ற, அழகியல் ரீதியாக அடையாளப்படுத்தப்பட்ட, மிகைப்படுத்தப்பட்ட கருத்துப் புலப்படுத்த முறையையே நிகழ்த்துதல் என்னும் சொல் பொதுவாக உணர்த்துகிறது' என்றும் விளக்கம் தருகிறார் (Richard Bauman).

வாய்மொழிக் கதைக்கலையைப் பிரதானமாக எடுத்துக் கொண்டு ஆராயும் மக்கள் வழக்காற்றியலர், அக்கலை பற்றிய ஆய்வு நோக்கிலேயே நிகழ்த்துதல் குறித்த வரையறையை அளிக்கின்றனர். 'ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் எடுத்துரைக்கப்படும் கதையின் வெளிப்பாடும், மரபொழுங்கு சார்ந்த நடைமுறை விதிகளுக்கு இணங்கும் இணக்கமும் நிகழ்த்துதலாகும்' என்றும் நிகழ்த்துதலில் ''என்ன'' என்பதை விட ''எப்படி என்பதே முக்கியமானது' என்றும் நிகழ்த்துதல் விளக்கப்படுகிறது. மேலும் 'ஒரு கதை எவ்வாறு சொல்லப்படுகிறது என்பதே நிகழ்த்துதலாகும்', எனவும், 'ஒரு சூழலில் பனுவலுக்கு (text) என்ன உண்டாகிறதோ அதுவே நிகழ்த்துதல்' எனவும் நிகழ்த்துதல் பற்றி வரையறைகள் முன் வைக்கப்பட்டுள்ளன. (Stuart H. Blackburn, 1986 : 168).

நிகழ்த்துதல் பற்றி விளக்கம் அளிக்க முற்படும் ரிச்சர்ட் ஷெக்னர், 'நிகழ்த்துதலை வரையறை செய்வதோ அதனைச் சுட்டிக் காட்டுவதோ எப்போதுமே எளிதானதல்ல' என்கிறார் நிகழ்த்துதல் பற்றிய மானிடவியல் என்னும் விக்டர் டர்னருடைய நூலில் அவர் இவ்வாறு கூறுகிறார்:

நிகழ்த்துதல் என்றால் என்ன? ஒரு நாடகமா? நடனக் காரர்களின் நடனமா? ஒரு சொற்பொழிவா? நீங்கள் தொலைக் காட்சியில் பார்ப்பதா? உங்கள் நாட்டின் ஜனாதிபதி கலந்து கொள்ளும் பத்திரிக்கையாளர் கூட்டமா? தொடர்பு சாதனங்கள் காட்டும் போப் ஆண்டவர் பற்றிய படப்பிடிப்பா? அல்லது லீ ஹார்வே ஆஸ்வால்ட் சுட்டுக்கொல்லப்பட்ட காட்சியைத் திரும்பத் திரும்பப்போட்டுக் காட்டுவதா? அத்துடன், இந்த நிகழ்ச்சிகளுக்குச் சடங்குடன் எந்த வகையிலும் தொடர்பு உண்டா? நிகழ்த்துதல்குச் என்றால் என்ன என்பதை வரையறை செய்வதோ, அதனை விளக்கிக் கூறுவதோ அவ்வளவு எளிதானதல்ல. அதன் கருத்தாக்கம், அமைப்பு ஆகியவை எங்கும் பரந்து காணப்படுகின்றன. நிகழ்த்துதல் என்பது இனவியல் மற்றும் பண்பாட்டுக் கலப்புத் தன்மை (ethnic and intercultural) யுடையது; வரலாற்றுப்பூர்வமானதும் வரலாற்றுத் தன்மை அற்றதுமாகும்; அழகியலானதும்

சடங்கியலானதுமாகும். அது சமூக வயப்பட்டதும் அரசியல்வயப் பட்டதுமாகும். நிகழ்த்துதல் என்பது ஒருவகை நடத்தை முறை யாகும். அனுபவத்திற்கான ஓர் அணுகு முறையாகும். நாடக மாகவும், விளையாட்டாகவும், அழகியலானதாகவும், வெகு மக்கள் கேளிக்கைகளாகவும் சோதனை அரங்காகவும் என்று இன்னும் பலவாறாகத் திகழ்வது நிகழ்த்துதல். இந்த விரிந்த ஆய்வுப் பார்வையை வளர்த்தெடுப்பதன் பொருட்டு, நிகழ்த்துதல் பற்றித் தெளிவாகவும் விரிவாகவும் எழுதப்படவேண்டும். (Richard Schechner, 1983:5).

இவ்வாறு, நிகழ்த்துதலுக்குப் பல்வேறு வரையறைகள் இருக் கின்றன. இனி, நிகழ்த்துதலாய்வு என்றால் என்ன என்பது பற்றிய ஒரு குறைந்த பட்ச விளக்கம் ஒன்றைப் பார்க்கலாம்.

நிகழ்த்துதல் ஆய்வு

இன்றைய சூழலில், மக்கள் வழக்காற்றியல் பற்றிய ஆய்வில் நிகழ்த்துதல் நோக்கு ஒரு பெரும் உத்வேகத்தைக் கொடுத் திருக்கிறது என்பதை ஏற்கனவே பார்த்தோம். நிகழ்த்துதல் நோக்கு அல்லது நிகழ்த்துதல் ஆய்வு (Performance Study) என் பது, 'உண்மையில் என்ன நிகழ்த்தப்படுகிறது? அது எந்த மாதிரி யான சூழலில் நிகழ்த்தப்படுகிறது?' என்பதையே மையமாகக் கொண்டு பார்க்கிறது. குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்பத்தில் பார்வையாளர் களுக்கு முன்னால் 'எது' முன்வைக்கப்படுகிறதோ அதுவே பனுவலாகும். இப்பனுவல் நிலையான வடிவம் உடையதன்று. பொதுவிதியைக் கொண்டதும் அல்ல. அது மாபானதும் அல்ல. அதனால்தான், ஏதேனும் ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் எது முன் வைக்கப் படுகிறதோ அதுவே பனுவல் என்று பனுவல் பற்றிய புதிய கருத்தாக்கம் முன்வைக்கப்படுகிறது. நிகழ்த்துதலாய்வில் சூழலும் கவனத்திற்குரிய ஓர்அம்சம். சூழல் என்றால் என்ன? ஒரு வாய்மொழி நிகழ்த்து தலின் மேல் பாதிப்பை ஏற்படுத்தக் கூடிய பண்பாடு மற்றும் அந்தந்த நேரத்து உடனடிச் சூழ்நிலைகள் ஆகியவற்றின்தொகுப்புதான் சூழல் எனப்படுகிறது (Stuart H. Blackburn 1986 : 168).

சூழலையும் நிகழ்த்துதலையும் ஓர் ஆய்வாளன் எவ்வாறு உற்றுநோக்கி ஆராயவேண்டும் என்று வலியுறுத்திய மாலினோவ்ஸ்கியின் கருத்துக்களை நாம் ஏற்கனவே பார்த்தோம். நிகழ்த்துதலாய்வு என்பது எவை எவற்றைத் தன் கவனத்தில் கொள்கிறது? பெரும்பாலான ஆய்வுகள் வாய்மொழி 'நிகழ்த்துதலையே மையமாகக் கொண்டிருப்பதால், அந்த நோக்கிலேயே நிகழ்த்துதலாய்வு என்பது எதுவென இங்குக் கொடுக்கப்படுகிறது.

பெரும்பாலான நிகழ்த்துதல் ஆய்வுகள் வாய்மொழி மரபுகளைப் பற்றியவையே ஆகும். வாய்மொழிகள் என்னும் போது செயற்பாட்டில் இயங்கும் வாய்மொழி மரபுகளையே இது குறிக்கிறது. மேற்குறித்த நிகழ்த்துதலாய்வுகள், ஒரு குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சியையும் அதனோடு தொடர்புடைய ஏனைய பிற நிகழ்ச்சிகளையும் ஆய்வுக்கு உட்படுத்துகின்றன. அதாவது பின்னணி சமூகச்சூழல், நிகழ்த்துவோர், பார்வையாளர் ஆகியோரை ஆராய்கின்றன. வாய்மொழி மரபு, இசைப்பாங்கினையோ அரங்கக் கலைப் பாங்கினையோ அல்லது வேறு ஏதேனும் நிகழ்த்துதல் சாதன வகையைத் தன்னோடு இணைத்துக் கொண்டிருக்குமானால் இக்கூறுகளும் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்படுகின்றன. அதாவது, வாய்மொழி மரபுக்கும் ஏனைய சாதனங்களுக்குப் இடைப்பட்ட தொடர்பு என்பது நிகழ்த்துதல் பற்றிய ஆய்வில் ஒரு பகுதியாகும் (Peter J. Claus and Frank J. Korom 1991 : 158)

நிகழ்த்துதலாய்வு நோக்கில் வழக்காறுகளை ஆராயும் முறைக்கு ஓர் எளிய மாதிரி ஒன்றையும் பீட்டர் கிளாஸ் ஃப்ராங்க், கோரம் ஆகியோர் கொடுத்துள்ளனர். இந்நிகழ்த்துதலாய்வுக்குப் புதிர்போடும் அமர்வையே அவர்கள் பயன்படுத்தியுள்ளனர். புதிர் போடும் அமர்வு இடம்பெறும் சூழல் (Context) புதிர்ப்போட்டி புதிராளரான நிகழ்த்துவோர், விடையாளர், பார்வையாளர்கள் பனுவல் ஆகிய கூறுகள் விவாதிக்கப்பட்டிருக்கும் பகுதி. நிகழ்த்துதலாய்வைப் புரிந்து கொள்ள உதவக்கூடியது (Ibid 161 - 166).

வாய்மொழிக்கலையே நிகழ்த்துதல்

வாய்மொழிக்கலையைப் பற்றிப் புரிந்து கொள்ளவும், அதனை ஆராய்வதற்கும் உரிய வழிகாட்டியாக அமையக்கூடிய

நூல் ரிச்சர்ட் பவ்மன் எழுதிய 'வாய்மொழிக்கலை நிகழ்த்துதல்' (Verbal Art As Performance) என்பது. இந்நூலில் 'பேசும் முறையே நிகழ்த்துதல்' என்னும் புரிதலின் அடிப்படையில் 'வாய்மொழிக்கலையே நிகழ்த்துதல்' என்பது பற்றிய கருத்தாக்கம் முன்வைக்கப்பட்டிருக்கிறது. வாய்மொழிக்கலைக்கு உரிய நிகழ்த்துதலை அடிப்படையாகக் கொண்ட அணுகுமுறைக்கான மாதிரி வடிவம் ஒன்றை உருவாக்குவது பற்றிய அறிஞர்களின் முயற்சியைக் குறிப்பிடும் ரிச்சர்ட் பவ்மன் இந்தக் கருத்தாக்கம் பற்றிய ஆய்வுச்சட்டகத்திற்கு (Framework) மானிடவியல், மொழியியல், இலக்கியத்திறனாய்வு போன்ற பல துறைகள் பயன்படுத்தப் பட்டிருப்பதையும் விளக்குகிறார். மேற்குறித்த ஒவ்வொரு துறையும் வாய்மொழிக்கலை பற்றித் தமக்கேயுரிய தனித்தன்மையுடைய அணுகுமுறையைக் கொண்டிருக்கின்றன. அத்துறைகள் ஒவ்வொன்றும் தத்தமது ஆய்வில்சுதந்திரமான அறிவுத்திறன் என்னும் ஒரு நீண்ட மரபினைக் கொண்டிருக்கின்றன. ஏறக்குறைய ஹெர்டர் காலந்தொட்டு வாய்மொழிக்கலை பற்றிய ஆய்வில் ஓர் ஒருங்கிணைந்த மரபு (integrative tradition) இருந்து வந்திருக்கிறது. எட்வர்ட் சப்பீர், ரோமன் யாக்கப்சன்,

டெல் ஹைம்ஸ் போன்ற அறிஞர்களுடைய படைபபுகளில் மேற்குறித்த ஒருங்கிணைந்த மரபு வெளிப்பட்டது. மொழியைப் பயன்படுத்துவதன் மூலமாக வெளிப்பட்ட மனித சமூகங்களின் சமூகப் பண்பாட்டு வாழ்க்கையினுடைய அழகியல் பரிணாமம் பற்றித் தமது கருத்துக்களைப் பகிர்ந்துக் கொள்வதில், பல்கலைக் கழகக் கல்வித்துறைகளிடையே பிளவை ஏற்படுத்துப் தடைகளை எல்லாம் மீறி, ஓர் அறிவுலகத் தளத்தில் மேற்குறித்த அறிஞர்கள் செயல்பட்டுள்ளனர்.

அண்மைக் காலங்களில் வாய்மொழிக் கலைகளில் ஈடுபாடு உடைய மக்கள் வழக்காற்றியலர், பிற துறையினர் ஆகியோரிடையே நிகழ்த்துதல் பற்றிய கருத்தாக்கம் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. இவர்களுடைய படைப்புகளில் ''நிகழ்த்துதல்'' என்பது இருபொருள் வயப்பட்ட செய்தியைப் புலப்படுத்த பயன் படுத்தப்பட்டது.

1. கலைத்திறன் செயற்பாடு (artistic action) : இது மக்கள் வழக்காற்றுச் செயற்பாட்டைக் குறிப்பிடு கிறது.

2. கலைத்திற நிகழ்வு (artistic event) : நிகழ்த்துநர், கலைவடிவம், பார்வையாளர், பின்னணி ஆகிய கூறுகளை உள்ளடக்கிய நிகழ்த்துதற் சூழலை (performance situation) இது குறிப்பிடுகிறது.

இவ்விரண்டும் வளர்ந்து வரும் நிகழ்த்துதல் அணுகுமுறைக்கு (performance approach) மிகவும் அடிப்படையானது. நிகழ்த்துதல் எனும் இந்தச் சொற்பிரயோகம், நிகழ்த்துதல் என்பதற்கு மரபாக இருந்து வரும் அர்த்தத்தோடு மிகவும் சரியாக பொருந்துகிறது.

அத்துடன் இப்பதம் 'மக்கள் வழக்காறுகளைத் தரவுகளாகப் (Folklore as material) பார்க்கும் பழைய கண்ணோட்டத்தில் இருந்து 'மக்கள் வழக்காறுகள் என்பவையே கருத்துப் புலப்படுத்த மாகும்' (Folklore as communication) என்னும் கண்ணோட்டத் திற்கு இட்டுச்சென்ற அடிப்படையான புதிய ஆய்வுக் கண்ணோட் டத்தைச் சுட்டிக் காட்டும் வகையிலும் செயல்படுகிறது. இந்த அணுகுமுறை மக்கள் வழக்காற்றியலரின் சிந்தனையைச் தனித் தன்மையுடையதாக்கியுள்ளது (Richard Bauman, 1977 : 4)

நிகழ்த்துதலே மையப் பொருளாக அமைய வேண்டும் என்னும் கண்ணோட்டத்தின் அடிப்படையில் தற்போது வாய் மொழிக் கலைகளில் ஈடுபாடு காட்டி வரும் மக்கள் வழக்காற்றி யலர், மானிடவியலர் ஆகியோர் நிகழ்த்துதலாய்வின் பக்கம் திரண்டு வருவது அதிகரித்து வருகிறது, இந்நிலையில், இது வரையில் நம்மைக் கொண்டு செலுத்திய பழைய கருத்தாக்கத் திற்குப் பதிலாக மக்கள் வழக்காற்று நிகழ்த்துதலின் (Folklore performance) கருத்துருவத்தை ஒரு கருத்துப் புலப்படுத்த நிகழ் வினமாக (communicative pheromenon) விரிவுபடுத்துவது இன்றைய தேவையாகும்.

இன்னொன்றைப் பற்றியும் இங்குக் குறிப்பிட வேண்டும். சமூகமொழியியல், மானிடவியல் வேர்கள் பதித்த நிகழ்த்துதல் அணுகுமுறை (performance approach) பற்றி சிந்தனைகளை ஒருங்கிணைத்து, நீர்த்துப்போனதும் பிரச்சனைக்குறிய சொல்லுமான ''மக்கள் வழக்காறு'' (FolKlore) என்னும் பிரயோகத்திற்குப் பதிலாக ''வாய்மொழிக்கலை'' (Verbal Art) மற்றும் ''வாய்மொழி இலக்கியம்'' (Oral litreture) ஆகிய சொற்பிரயோகங்களைப் பயன்படுத்தலாம். ''பேச்சுக்கலை'' (Spoken art) என்பதும் கூட மேலும் பொருத்தமான பிரயோகமாக அமையும். இவை விரிந்த பொருளைக் கொடுக்கும். (Richard Bauman 1977 : 4)

இவ்வாறு வாய்மொழிக் கலை பற்றிய கருத்தாக்கத்தைத் தம்முடைய Verbal Art As performance என்னும் நூலில் விவாதிக்கும் ரிச்சர்ட் பவ்மன், நிகழ்த்துதலின் இயல்பு, நிகழ்த்துதலின் தூண்டல், நிகழ்த்துதலின் வடிவமைப்பு, நிகழ்த்துதலின் வெளிப்பாட்டுத்தரம் போன்ற தலைப்புகளில் பேசியுள்ள கருத்துக்கள், வாய்மொழிக் கலை பற்றிய ஆய்வில் ஈடுபடுவோருக்கு இன்றியமையாதவை.

பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல்

அறுபதுகளில் இந்தியாவில் குறிப்பாகத் தமிழகத்திற்கு வந்திருந்து சென்னையை மையமாகக் கொண்டு தமிழ்பண்பாட்டைப் பற்றி (?) ஆராய முற்பட்டபோது அமெரிக்க மானிடவியலரான மில்டன் சிங்கர் (Milton singer) 'பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல்' (Cultural performance) என்னும் கருத்தாக்கத்தைப் பயன்படுத்தனார். பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல் என்றால் என்ன?

ஒரு சமூகத்திறகுள் இடம்பெறும் மிகவும் முக்கியமான நிகழ்த்துதல் சூழல்கள், அக் குறிப்பிட்ட சமூக உறுப்பினர்கள் தங்களுக்கிடையே பரிமாறிக் கொள்ளும் தனித் தன்மை மிக்க பண்புக் கூறுகள் ஆகியவற்றின் தொகுப்பே பண்பாட்டு நிகழ்த்துதலாகும். இதற்கண், ஒரு சமூகத்திற்குள் நிகழும் இவ்வகை

நிகழ்ச்சிகள் முன்னேற்பாட்டுடன் முறையாகத் திட்டமிடப்பட்டுத் தயார் செய்யப்பட்டனவாக இருக்கும். மேலும், அவை தெளிவான தொடக்கம் மற்றும் முடிவு ஆகியவற்றோடு காலரீதியில் தெளிவாகத் திட்டமிட்டவையாக விளங்கும். அத்துடன் அவை வெளி என்பதன் அடிப்படையிலும் வரையறுக்கப்பட்டிருக்கும் (Spatially bounded). அதாவது, அந்நிகழ்ச்சிகள் ஒரு குறிப்பிட்ட இடம் அல்லது வெளியில் செயல்முறையாகவோ நடித்தோ காட்டப் பெறும். குறியீட்டு ரீதியில் அடையாளப் படுத்தப்படும் நிகழ்ச்சிகள் தற்காலிமாகவோ நிரந்தரமாகவோ ஓர் அரங்கில் அல்லது திருவிழா திடல் அல்லது புனிதர் சோலையில் நிகழ்த்தப் படலாம். இவ்வாறு, காலம் மற்றும் வெளி என்னும் எல்லைகளுக்குள் பண் பாட்டு நிகழ்த்துதல்கள் என்பவை, ஒழுங்குப் படுத்தப்பட்ட காட்சிகள், நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவற்றின் வாயிலாக நிரல்படுத்தப்பட்டு நிகழ்த்தப் படுகின்றன (Richard Bauman, 1978 : Vol,3 :264).

பண்பாட்டு நிகழ்த்துதலின் நான்கு கூறுகள்

பொதுவாகப் பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல் என்பது அடிப்படையான நான்கு கூறுகளைத் (features) தன்னகத்தே உள்ளடக்கி இருககும். அதாவது,

1. நிகழ்ச்சி முன்னேற்பாட்டுடன் திட்டமிடப்பட்டவையாக அமையும்.
2. அவை கால ரீதியில் வரையறுக்கப்பட்டவை.
3. வெளியின் அடிப்படையிலும் அந் நிகழ்ச்சிகள் வரையறுக்கப் பட்டிருக்கும்.
4. அத்துடன் அவை ஒன்றை அடுத்து மற்றொன்று என்னும் அடிப்படையில் நிரல்படுத்தப்படும்.

கூடுதல் சிறப்புக்கூறு

மேற்கண்ட நான்கு கூறுகளுடன், பண்பாட்டு நிகழ்த்துதலின் அடிப்படையான சாராம்சங்களுள் ஒன்றாக மற்றொரு சிறப்பம்சமும் இடம்பெறுகிறது. அதுவே, ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட பொதுச்சூழல்கள் (Coordinated Public Occasions). மேற்கூறப்பட்ட நான்கு சிறப்புக் கூறுகளுக்கும் ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட பொதுச்சூழலின் பணி தேவைப்படுகிறது. பார்வையாளர்கள் அனைவரும் இந்தப் பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல் களைப் பார்க்கலாம், எல்லோரும் கலந்துகொள்ளலாம் என்னும் வகையிலான கூட்டுப்பங்கேற்பு என்பதுதான், இவ்வொருங் கிணைக்கப்பட்ட பொதுச்சூழலின் குணாம்சங்களாகும். மேலும், இப்பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல்கள் மக்கள் அனைவரும் ஒன்று கூடுகின்ற சந்தர்ப்பங்களாகவும் அமைகின்றன.

மேலும், இப்பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல்கள், மிகவும் முறைப் படுத்தப்பட்ட, அழகியல்ரீதியாகப் பலபரிமாணங்களை உடைய நிகழ்த்துக்கலை வடிவங்களையும் கொண்டிருக்கும். பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல் எந்தச் சமூகக் குழுவில் இடம்பெறுகிறதோ அந்தக் குழுவைச் சேர்ந்த திறமான கலைஞர்களும் அப்பண் பாட்டு நிகழ்த்துதலில் அங்கம் வகிப்பார்கள்.

எந்த ஒரு தேசிய இனத்தை எடுத்துக் கொண்டாலும், அத் தேசிய இனமக்களுடைய மதிப்பீடுகள் (values) நம்பிக்கைகள், அடையாளங்கள் (identies) போன்றவை பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல்களின் வாயிலாகக் காட்சிப்படுத்தப் படுவது வழக்கம். இவ்வாறு காட்சியமயப்படுத்துவதன் நோக்கம், தங்கள் மரபுகள், நம்பிக்கைகள். மதிப்பீடுகள், சுய அடையாளங்கள் போன்றவற்றை ஒரு குறிப்பிட்ட மக்கள் குழு, தனக்குத் தானே நினைவூட்டிக் கொள்ளவும் பிறமக்களுக்கு அறிவுறுத்தவுமேயாகும்,

இந்தியப் பண்பாட்டைப் பற்றிப் புரிந்து கொள்வதற்கு முற்பட்ட அமெரிக்க மானிடவியலரான மில்டன் சிங்கருக்கு,

இங்கு நடைபெறும் பக்திச் சொற்பொழிவுகள். இசைப் பேருரைகள்' சமய விழாக்கள், வாழ்க்கை வட்டச் சடங்குகள் ஆகியவற்றில் இந்தியப் பண்பாடு வெளிப்பட்டுத் தோன்றுவதாக இருக்கிறது. அதனாலேயே இவை போன்ற நிகழ்வுகளைப் பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல்கள் என்றழைக்கிறார். இவை போன்ற நிகழ்த்துதல்கள் மில்டன் சிங்கருக்கு பண்பாட்டின் அடிப்படை யான கூறுகளாகவும் உற்றுநோக்கத்தக்க முழுமுதலான அலகு களாகவும் தோன்றுகின்றன. இவை ஒவ்வொன்றுக்கும் வரையறுக்கப்பட்ட காலஎல்லை அல்லது தொடக்கமும் முடிவும் உள்ளன. திட்டவட்டமான நிகழ்ச்சிநிரல், நிகழ்த்துநர்கள் குழு, பார்வையாளர்கள், குறிப்பிட்ட இடம். நிகழ்த்துதலுக்கான நேரம் போன்றவையும் உள்ளன. திருமணம், உபநயனம் (பூணூல் கல்யாணம்) கோயில் தெப்பஉற்சவத்திருவிழா, பொங்கல் திருநாள், பக்திப் பாசுரப் பாராயணம், பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி, பக்தித்திரைப் படக்காட்சி போன்றவற்றை ஒரு வெளிநாட்டார் பார்க்க நேர்ந்தால், அந்த ஒரு நேரடி அனுபவம் மூலம் (இந்தியப்பண்பாட்டைப்) புரிந்துகொள்ள இயலும் (Milton singer, 1972 : 71). இந்தியப் பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல்கள் என்பன, ''பண்பாட்டுத் தொடர்புச் சாதனங்களை'' (cultural media) ஒருங்கிணைத்துக் கொண்டிருக்கின்றன என்கிறார் சிங்கர். பண்பாட்டுத் தொடர்புச் சாதனம் என்று சிங்கர் குறிப்பிடுவது, கருத்துப்புலப்படுத்த முறையையேயாகும் (mode of communicafion). இதில் பேச்சுமொழி மட்டுமே அடங்காது, மொழிசாராத சாதனங்களான பாட்டு. நடனம், நடிப்பு, வரைதல் மற்றும் சிற்பக்கலைகளும் அடங்குசின்றன. இவையாவும் பலவழிகளில் ஒருங்கிணைந்து இந்தியப் பண்பாட்டின் நுட்பங்களை வெளிப்படுத்துகின்றன. (milton singer, 76).

பல்வேறு வகைப்பட்ட பண்பாட்டுத் தொடர்புச் சாதன வகைகளை, அவை அவற்றின் சமூகப் பண்பாட்டுச் சூழல் களோடு இணைத்து ஆராய்ந்தால், அந்த ஆய்வு, கிராமம் நகரம், பிராமணர்-பிராமணர் அல்லாதார், வடக்கு-தெற்கு,

இன்றைய தகவல் தொடர்புச் சாதனப் பண்பாடு - மரபான மக்கள் பண்பாடு. மற்றும் செற்நெறிப் பண்பாடுகள் (classical cultures), சிறுமரபுகள் - பெருமரபுகள் என்பவற்றுக்கிடையே உள்ள பண்பாட்டு இடைத்தொடர்பில் முக்கியமான இணைப்புகள் உள்ளன என்பதை வெளிப்படுத்தும் என்றும் மில்டன் சிங்கர் கூறுகிறார்.

பண்பாட்டு நிகழ்த்துதல் என்னும் மில்டன் சிங்கரின் கருத்தாக்கம், இந்தியப் பண்பாட்டைப் புரிந்து கொள்ள வெளி நாட்டவர்களுக்கு மட்டுமே உதவும் என்று சொல்ல வியலாது. நமக்கும் கூட நமது பண்பாட்டைப் புரிந்து கொள்ள இக்கருத்தாக்கம் உதவும்.

Bibliography

1. Barbara klrshenblatt - Gimbetf, 1975 : A parable in context : A social Interactional Analysis of story telling Performance'. In Dan Ben - Amos, kenneth S. Goldstein, eds , Folklore : Performance and communication, The Hague : MOUTON.
2. Blackburn, stuart H. 1986. "Performance markers in the Inter - pretation of on Indian story Type". in stuart H. Blackburn and A.K. Ramanujan, eds., Another. Harmony : New Essays on the Folklore of India, Berkeley : University of California Press.
3. Bauman. Richard 1977. Verbal Art As performance Rowley, Mass : New bury Books.
4. Claus, Peter J. Korom, Frank J. 1991. Folkloristics and Indian Folklore, Udupi : Regional Resources centre for Folk Performing Arts.
5. Singer Milton. 1972. When a Great Tradition modernizes; An Anthropological Approch to Indian civilzation. New york : Praeger publishers.
6. Turner. Victer. 1987. Anthropology of Performance. New york : PAJ publications.

சோகமும் கேளிக்கையும் தஸ்தயேவ்ஸ்கி, மார்க்யூஸ் இன்னும் சிலர்

டாக்டர். ந. முத்துமோகன்
தலைவர், குருநானக் தேவ்ஜீ பீடம்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம்

லத்தின் அமெரிக்காவிற்கும் ரஷ்யாவிற்கும் உள்ளார்ந்த சில ஒற்றுமைகள் உண்டு என்று சொன்னால் ஒப்புக்கொள்வீர்களா ? நவீனயுகத்தில் அடுத்தடுத்து முரட்டுத்தனமான மாற்றங்களுக்குள் அகப்பட்டு பழமையான தமது கலாச்சாரத்தில் பிளவுகள் ஏற்பட்டு அவதிப்படும் தலைவிதி மேற்குறித்த இரண்டு வட்டார மக்களுக்கும் உலகப்படத்தில் உண்டு. நவினத்துவம் மையம்கொண்டுள்ள ஐரோப்பாவிற்குக் கிழக்காக வந்தால் ரஷ்யா ஓர் அறியப்படாத பரந்த பூமியாக விரிந்துகிடக்கும். அமெரிக்காவிற்குத் தெற்கே லத்தின் அமெரிக்க நாடுகள் சிறிதும் பெரிதுமாக அதேபோல், ஓர் அறியப்படாத பிரதேசமாக விரிந்து கிடக்கின்றன. இருவரது கலாச்சாரமும் பழமையானவை தத்தமக்குள் ஒடுங்கிய தனிமை இவர்களிடம் உண்டு. கத்தோலிக்க கிறித்தவம் அதன் பழமையான ஸ்பானிய வடிவத்தில் தென் அமெரிக்காவில் பரவியது. பைசான்டிய சாம்ராஜ்யத்தின் ஆர்த்தடாக்ஸ் - பழைய கிறித்தவம்தான் ரஷ்யாவிற்குள்ளும் நுழைந்தது. உலகில் வேறு எங்கும் காணக்கிடைக்காதது - ஒருவேளை இந்தியாவில் கிடைக்கலாம் - விசித்திரக் கலாச்சாரக் கூறுகள், நம்பிக்கைகள் பழக்கவழக்கங்கள் தென்அமெரிக்காவிலும் ரஷ்யாவிலும் இப்போதும்கூட கிடைக்கும். இரண்டு ஜனங்களுமே ரொம்பவும் உணர்ச்சி வசப்பட்டவர்கள். ஆட்டம், பாட்டம், கூட்டம், கொண்டாட்டம், கேளிக்கை, வேடிக்கை, கேலி, கூத்து, கார்னிவால், எந்த விரசமும் இல்லாமல் இயல்பாகவே ஏராளமாகக் காதலிப்பவர்கள், 'கள்ள' உறவு கொள்ளுபவர்கள் இந்த ஜனங்கள், தாராளமாக 'எல்லை' மீறுபவர்கள். உறவுகள் முறியும்போது ஒரே தவ்வலில் சோகத்தின் விளிம்பிற்குச் சென்று சேர்ந்துவிடுவார்கள். சரி, அது கொஞ்சநேரத்திற்குத்தான். மீண்டும் மது, கேளிக்கை, ஆட்டம், பாட்டம், மிகை உணர்ச்சிக்காரர்கள்.

நவீனயுகத்தின் கிழக்கும் தெற்குமாக நீண்டு கிடக்கும் இந்தக் கலாச்சாரங்களை ஐரோப்பா கொடூரமாகவே சிதைத்தது.

சக்கரவர்த்தி பீட்டர் காலத்திலிருந்து ஐரோப்பா ரஷ்யாவிற்குள் நுழைந்தது. முதலில் கொஞ்சமாக. நெப்போலியன் படையெடுத்த பிறகு ஏராளமாக. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு முழுவதுமே ஐரோப்பிய தம் ரஷ்ய அப்பத்தை மென்று தின்னது. அப்போது தான் தஸ்தயேவ்ஸ்கி அலறினார். ரஷ்ய ஆன்மா முதலாளித்துவத் தைத் தவிர்த்து சோஷலிசத்தைத் தேர்வுசெய்ததில் ரஷ்ய ஆன் மாவின் ஏக்கங்களுக்குப் பங்கு உண்டு. அதற்குப்பிறகும் உள் நாட்டு யுத்தங்கள், அதீதங்கள், கெடுபிடிகள், உலகப்போர், ஸ்டாலினியம், கம்யூனிஸ்ட் அதிகாரிகள். ரஷ்ய ஏக்கங்கள் நொய்ந்து குதங்கிப் போய்க் கிடக்கின்றன. லத்தீன் அமெரிக் காவிலும் இதேபோல்தான் நடந்தது. முதலில் ஸ்பானிய காலனி ஆதிக்கம், ஸ்பானியர் - பிரெஞ்சு - பிரிட்டிஷ் ஆதிக்கப்போட்டிகள் யுத்தங்கள், சிமோன் பொலிவரின் தலைமையில் விடுதலை இயக் கம் தென்அமெரிக்கக் கண்டம் முழுவதும் எழுந்தது. ஸ்பானியர் வெளியேறினர். ஆனால் தொடர்ந்து உள்நாட்டு யுத்தங்கள், நாடு பிரிப்புகள்; பொலிவரின் காலம் முடிவதற்குள்ளேயே விடுதலை லட்சியம் பொய்த்துப்போனது. வடஅமெரிக்க ஏகாதிபத்தியம் தென்அமெரிக்காவின் தலையாரியாக உருவெடுத்தது. மீண்டும் போர்கள், பாசிச ராணுவ அரசுகள், அமெரிக்கக் கம்பெனிகள். இந்த இரு கலாச்சாரங்களின் அவதிகளுமே இவர்களது புரா தனத்தை மீண்டும் மீண்டும் மறு உயிர்ப்பு செய்திருக்கின்றன. கோரமான அரசியலும் தலையீடுகளும் இந்த மக்களிடையில் புராதனத்தை ஒரு விசித்திர சக்தியாக உருமாற்றியிருக்கின்றன. புராதன விசித்திரம் ஓர் ஆயுதமாகவே உருவாயிருக்கிறது.

தஸ்தயேவ்ஸ்கியையும் மார்க்யூசையும் சேர்த்தே எழுதுங் களேன் என்று நண்பர் கோணங்கிதான் முதலில் என்னிடம் சொன்னார். கொஞ்சம் கொஞ்சமாக ஓர் உள் தொடர்பு, சொந்தம் இருப்பது வெளிப்பட்டது. இருவருமே சோகமும் கேலிக்கையும் கலந்தவர்கள், சோகத்தால் செத்துப்போகாதவர் கள். இவர்களோடு இன்னும் சிலர் உண்டு. டான்கி-ஹோட் ஆசிரியர் செர்வன்டஸ், சார்லி சாப்ளின் காலங்கள் சூழல்கள் வெளிப்பாடுகள் வேறுவேறாக இருக்கலாம். ஆனால் ஏராள மாக ஒற்றுமை உண்டு.

தஸ்தயேவ்ஸ்கி பற்றி மிகயில் பக்தின் விசேஷ அக்கறை கொண்டிருந்தார். தஸ்தயேவ்ஸ்கியில் ஒரு குரல் - ஒற்றைக்குரல் கிடையாது. பலகுரல் பண்பு உண்டு என்றார். அந்தக் குரல்கள் உரையாடிக்கொள்ளும் என்றார். ஒற்றைச்குரல் அறிவு யுகத்தின் அதீத நம்பிக்கையின் அதிகாரத்தின் வெளிப்பாடு, யதார்த்தத் திற்கு அது ஒற்றைப்பரிமாணம் சூட்டும். வரலாற்றை அது நேர் கோடாகப் பார்க்கும். அந்த நேர்கோட்டில், ஒற்றைப் பரிமாணத் தில் அடங்காதவற்றை அது கழுத்தை நெறித்துக் கொன்று விடும். பலகுரல்பண்பு என்பது அதிலிருந்து விலகியது. கலவை, தெளிவின்மை, விசித்திரம் நிறைந்தது. நேர்கோட்டைப் பகடி செய்வது, குழப்புவது, அராஜகமானது, மூடத்தனமானது, எதிர்ப்பது, விலகியது, தாறுமாறானது, ஒழுங்கற்றது. கிராமத்து கொடைவிழாவின்போது வயசுப்பெண்கள் படிதாண்டி வெளியே வருவார்கள். மாமன், மச்சான், கேலி கூத்துக்கள் உண்டு. தாரை, தப்பட்டை, சாமி, சூதாட்டம், பக்தி, சாமியாட்டம், மதுவெறி, குடைராட்டினம், சிறுபையன்கள் சர்பத் வியாபாரம் எல்லாம் உண்டு இதைத்தான் பலகுரல்பண்பு என்கிறார் பக்தின். கிராமிய விழாதான் பலகுரல்பண்பின் முன்னோடி என்கிறார் பக்தின். நாவல் இலக்கியம் என்பதே ஒரு கலவைதான். அதில் ஒற்றைக்குரலுக்கு ஒற்றைஒழுங்கிற்கு அதிகாரத்திற்கு இடம் இருக்கக்கூடாது என்கிறார். தஸ்தயேவ்ஸ்கியின் முன்னோடி ரஷ்யநாட்டார் கொடை விழாக்கள் தான் என்கிறார். நாட்டுப் புறப்பண்பாட்டில் வரம்பு மீறல், பகடி, தலைகீழாகப் புரட்டுதல், கேளிக்கை கொஞ்சமாகவோ அதிகமாகவோ எப்போதும் உண்டு என்கிறார்.

யூரிலோட்மஸ் என்ற இன்னொரு ஆய்வாளர் ரஷ்யப்பண் பாட்டில் அடிப்படைக் கூறு - அமைப்பு - என்பதைக் காணப்புறப் பட்டார். புஷ்கினுடைய கவிதைகளை எடுத்துக் கொண்டு ஆய்வைத் தொடர்ந்தார். புஷ்கினுக்கு இருந்த சிக்கல்கள், சோகங் கள் ஆகியவற்றை மீறி புஷ்கினுடைய கவிதைகளுக்குள் ஓர் அராஜகம், வரம்பு மீறல் உள்ளது என்றார். அவரது கவிதை களில் கூட்டமாக மது அருந்தி ஆட்டம் போடும் கேளிக்கை ஒரு படிமமாக மீண்டும் மீண்டும் வெளிவருவதைச் சுட்டிக்காட்டினார்.

கிறித்துவம் ஏற்படுத்திய ஒழுங்கு, ஐரோப்பியம் தனித்த ஒழுங்கு ஆகியவற்றை மீறி ஒரு கூட்ட உணர்ச்சி பீறிட்டுக் கிளம்புவதை எடுத்துக்காட்டினார். அறிவு, அதிகாரம், ஒழுங்கு ஆகியவற்றிற்குள் அடங்க மறுக்கும் ஒரு மரபு - ஆணிவேர் - ரஷ்யப்பண்பாட்டில் உள்ளது என்றார் யூரிலோட்மன். ரஷ்யமரபு - புஷ்கின் - தஸ்தயேவ்ஸ்கி என்ற ஒரு தொடர்ச்சி கிடைக்கிறது. கிராமியக் கொடைவிழா - பல்ரூல்கள் - உரையாடற் பண்பு என்று ஒரு தொடர்ச்சி கிடைக்கிறது. கடுமையான சோகத்தையும் அலட்சியப்படுத்தும் கேளிக்கை உணர்வு மனிதனின் கூட்டு வாழ்வில் உள்ளது என்ற செய்தி கிடைக்கிறது.

சோகத்தைக் கடந்தது கேளிக்கை; அயின் அது சோகத்தில் வேர் கொண்டிருப்பது சோகம் ஒரு தனிமனித உணர்வு; கேளிக்கை ஒரு கூட்டுணர்ச்சி என்ற தத்துவம் இங்கு கிடைக்கிறது. தஸ்தயேவ்ஸ்கி ஆயுள் தண்டனைக் கைதிகளோடு சைபீரியாவில் சிறையில் இருந்தபோது இந்த முடிவிற்கு வந்து இருக்கலாம். ஆயுள்தண்டனைக் கைதிகளில் கடினத்திற்குப் பின்னால் கேளிக்கை, வேடிக்கை, பகடி ஒளிந்துக் கொண்டிருப்பதைத் தஸ்தயேவ்ஸ்கி கண்டார். அது அவர்களின் வாழ்க்கை நேசம், கலகக்குரல் என்று அவர் அடையாளப்படுத்திக் கொண்டார். அவரது படைப்புகளில் சோகமும், கேளிக்கையும் என்ற சேர்க்கை தொடர்ந்து வருகிறது. துன்பத்திலிருந்து வேடிக்கைக்கு என்ற நகர்வு அவரது எல்லாப் படைப்புகளிலும் உண்டு. ஒரு சூதாடியில் பயவெறியும் கேளிக்கையுணர்வும் சேர்ந்திருப்பதை அவர் கண்டு கொண்டார் வெகுளித்தனமும் சோகமும் பிரின்ஸ் புஷ்கினில் இணைந்திருக்கும். சூதாடியில் வரும் பலினாவிலும் நஸ்தாசியா ஃபிலிப்பவ்னாவிலும் அழகும் சோகமும் சேர்ந்திருக்கும் அவரது நாவல்களில் உணர்ச்சி வசப்பட்ட காட்சிகள் ஏராளம். சந்திப்புகள், நண்பர்கள் கூட்டம், பிறந்த நாள் விழாக்கள், பிற விழாக்கள் - இவற்றில் வேகவேகமாக உணர்ச்சியேற்றி எல்லைகளை எட்ட வைத்து உச்சக்கட்ட நாடகங்களாக அவற்றை மாற்றிவிடுவார். அந்த உச்சக்கட்டங்களில் கொடூரமும் கேளிக்கையும் மிக நெருக்கமாக இணைந்திருக்கும். கதாபாத்திரங்கள்

தனித்தனியாக விரும்பும் நிலைப்பாடுகளைத் தாண்டிக் கூட்ட உணர்ச்சியால் வேறுவேறு விதமாகச் செயல்படுவார்கள். யாரும் எதிர்பார்த்திராத விளைவுகளை அந்தச் சந்திப்பு ஏற்படுத்திவிடும் எதிரெதிர் உணர்ச்சிகளை மிக நெருக்கமாக அந்யோன்னியப் படுத்திவிடும ஆற்றல் தஸ்தயேவ்ஸ்கியிடம் உண்டு. அத்தகைய காட்சிகளை ஏற்படுத்தித் துவக்கி விடுவது மட்டும் தான் தஸ்த யேவ்ஸ்கி. மீதி நடப்பவை தாமதமாக நடந்து முடிந்துவிடும் என்று கூடச் சொல்லலாம். அது கேளிக்கையின் விதி. கூட்ட சக்தியின் சொந்தச் செயற்பாடு.

'குற்றமும் தண்டையும்' நாவலின் ரஸ்கோல்னிக்களில் ஒரு நெப்போலிய லட்சியமும் சூதாடித்தனமும் சேர்ந்திருக்கும்' மண்டைக்குள் நுழைந்து விட்ட ஒரு கருத்துக்காக அவர் மனித உயிர்களோடு விளையாடிப் பார்ப்பா. கரமசோவ் சகோதரர் களிடமும் இப்படித்தான். 'தந்தைக்கொலை' வெறியோடு விளை யாடப்படும் ஒரு சூதாட்டத்தின் விளைவு போலிருக்கும். தஸ்த யேவ்ஸ்கியின் படைப்புகள் எல்லாவற்றிலுமே உணர்ச்சிகள் அவற்றின் உச்சக்கட்ட எல்லையில் சந்தித்து விசித்திர விளை யாட்டுக்கள் நடத்திக் கொள்வதாக இருக்கும். அந்த விளையாட் டுகளின் ஒரு அசைவுகூட அறிவியலின் விதிகளின் படி நடக்காது என்பது முக்கியம். வாழ்க்கை அசைவுகள் அறிவியலின்பாற்பட்ட தல்ல என்பதை அவை சொல்லும். அல்லது வாழ்க்கையின் செழுமையைத் தவறவிட்டுவிட்டு, அறிவியல் ஒற்றைத்தனமாக ஆகிவிட்டதைச் சொல்லும்.

கப்ரியல் மார்க்யூஸ் தஸ்தயேவ்ஸ்கியின் இன்னொருமுகம் தொடர்ச்சி. கதறக் கதற சிதறடிக்கப்பட்ட லத்தீன் அமெரிக்க ஆன்மாவை ஞாபகமுடுக்குகளிலிருந்து மீட்டுருவாக்கம் செய்து தருபவர் மார்க்யூஸ், சோகத்தை உட்பொதிந்து வைத்திருக்கும் கேளிக்கை, புராதன விசித்திரம் முழு ஆற்றலோடு அவற்றின் காயக்கீறல்களுடன் மார்க்யூசிங் நாவல்களில் வெறியோடு வெளிப் படும், தஸ்தயேவ்ஸ்கியிடம் கூட கேளிக்கை அதன் தனிமனித தடயங்களை மிச்சம் வைத்திருக்கும். மார்க்யூசின் 'ஒரு நூறு வருடத் தனிமை'யில் தனிமனித அடையாளங்கள் தடமேயன்றி

அழிந்துபோகும். கூட்டு ஞாபகம், புராதன விசித்திரம் அவற்றின் சொந்தத்தனத்தில் செயல்படும். அவை தமது சொந்த வரலாற்றைத் தாமே சொல்லும். அந்தக் கூட்டு ஞாபகத்தை உசுப்பி விட்ட சம்பவங்கள் நாவலுக்கு வெளியில் அரசியலாக, வரலாறாக இருக்கும். நாவலுக்குள் அதை அர்த்தப்படுத்தப்பட வேண்டிய குறிமங்களாக அடங்கியிருக்கும். வெளியில் நடந்த அரசியலையும் வரலாற்றையும் அறவே தெரியாத ஓர் இனக்குழு மனிதன். ஆனால் அவற்றின் கோர விளைவுகளை தன்னில் தினசரி அனுபவித்த ஒரு மனிதன், தனது இனத்தின் சொந்தக் கதையை அவனது மொழியிலேயே சொல்லுவதாக நாவல் அமைந்திருக்கும். துயரங்களையும் வாழ்க்கையையும் அனுபவித்த மனிதனின் அனுபவக்கதை அது. அந்தத் துயரங்களையும் விளைவுகளையும் உள்ளேயிருந்து அனுபவித்த அவன் அவற்றை விளக்குவதற்கு வெளி அரசியலின், வரலாற்றின் விதிகளைப் பயன்படுத்தமாட்டான். வெளி அரசியலின் வரலாற்றின் விதிகளும் விளக்க முறைகளும் அறிவியல்பூர்வமானவை. ஆனால் மார்க்யூசின் கதைசொல்லியின் விதிகளும் விதிமுறைகளும் வேறானவை. அவை அறிவியல் தன்மை கொண்டவையல்ல. அந்த மனிதனின் இனக்குழு அல்லது நாட்டார் மரபில் சொந்த விதிகளின்படி, விளக்கமுறைகளின்படி அவனது விவரிப்புகள் அமைந்திருக்கும். அவனது உலகம் வேறு. அந்த உலகத்தின் சொந்தத்தனத்தில் கதைசொல்லப்படும். அவனது உலகம் உணர்ச்சி உலகம்; அனுபவ உலகம்; தொன்ம உலகம்; புராதன உலகம்; விசித்திர உலகம்; கர்னிவால் உலகம்; நம்பிக்கை உலகம்; மாந்திரிக உலகம்; கட்டுணர்ச்சி உலகம்; பலகுரல் உலகம்; கேளிக்கை உலகம். இப்படி சொல்லும்போது கூட இந்த வார்த்தைகளில் பல வார்த்தைகள் வெளி உலகத்திற்குச் சொந்தமான வார்த்தைகள். இந்தக் கட்டுரையைப் படிப்பவர்கள் வெளி உலகத்தின் அரசியல், விஞ்ஞான, வரலாற்றுப்புரிதலிலிருந்து கதைசொல்லியின் உள் உலகத்திற்குச் சென்று சேரவேண்டும்.

இன்னுமொரு எச்சரிக்கை. கொஞ்சநாட்களுக்கு முன்னால் வரை நம்மிடையில் சொல்வாக்குடன் இருந்த தனிமனித

அனுபவ உலகம் பற்றி நாம் இங்கு சொல்லவில்லை. மர்க்யூஸ் குறித்து நிற்பது ஓர் இனத்தில் கூட்டு அனுபவ உலகம். மேட்டுக்குடியாளன் ஒருவனது உடைந்துபோன மனதல்ல அது. உடைத்து எறியப்பட்ட ஒரு கலாச்சாரத்தின் அலறல் உள்ளிருந்து அதன் சொந்த விதிகளின்படி கேட்கப்பட்டு இங்கு சொல்லப்படுகிறது. படித்த மேட்டுக்குடியாளனின் மன உடைசலின் அரசியல் வேறு; அதன் வெளிப்பாடு அதீத ஒற்றைப்பரிமாணம் கொண்டது. இந்தியச் சூழலில் அது காயம்பட்ட வைதீகம் போல் பரிணமிக்கும். மர்க்யூஸ் குறித்து நிற்பது அடித்தளமக்களின் சோகமும் அந்தச் சோகம் அவர்களது கலாச்சாரத்தின் சொந்தப்புலன்களால் அனுபவிக்கப் பட்டு சொந்த விளக்கமுறைகளால் வருணிக்கப்பட்டு வெளிப் படுவதுமாகும். ஒரு வெகு ஜனசோகம் வெகு ஜனப்பண்பாட்டு முறைமைகளின் மூலம் வெளிப்படுவதாகும். இருத்தலியத் தத்துவச் செல்வாக்கில் தனிமனித அனுபவம் சார்ந்த இலக்கியக் கொள்கை உருவானது. தமிழிலும் உள்ளொளி, பொறி என்றெல்லாம் பேசத் தொடங்கினார்கள். அகஉலகம் சார்ந்த அனுபவத்தால் உண்மையை நேரடியாகத் தரிசிக்கிறோம்; உண்மையை ஊடகமுமின்றி உடனடியாகத் தொடுகிறோம் என்றெல்லாம் பேசினார்கள். இது ஒரு பெரிய பொய் என்பதை அமைப்பியல் நிருபித்துக் காட்டியது. நேரடித் தரிசனம், உடனடித் தொடுதல் என்று எதுவும் கிடையாது; சகலவிதமான தரிசனங்களும் மன அமைப்பாக இறுகியிருக்கும் கலாச்சார ஊடகத்தின் வழியாகத் தான் நடக்கிறது என்பதை அமைப்பியல் சுட்டிக் காட்டியது. அமைப்பியல் மொழியியலிருந்தும் மானுட வியலிலிருந்தும் தோன்றியது தற்செயலானதல்ல. மொழியும் தொன்மங்களும் நாட்டார்மரபுகளும் கூட்டுப் பண்பாட்டு வடிவங்கள். ஒவ்வொரு மனிதனின் அனுபவமும் மொழி வழி, தொன்மங்கள் வழி, மரபுகள் வழி, மொத்தத்தில் அவனது கலாச்சாரத்தின் வழி நடைபெறுகிறது என்பதை அமைப்பியல் சுட்டிக் காட்டியது. கலாச்சாரம் கருத்தியல் சார்பு கொண்டது என்றாகும் போது உள்ளொளி, பொறி என்று முன்பு பேசப் பட்டதெல்லாம் கருத்தியல் சார்ந்தது தான் என்றாகிறது. ஆக, தமது கருத்தியலை, அரசியலை, அத்வைதத்தைத் தான்

இவர்கள் கள்ளங்கபடமற்ற உள்ளொளி என்று விற்றுக் கொண்டிருந்தார்கள் என்பது தெளிவாயிற்று. கப்ரியல் மார்க்யூசின் படைப்புமுறை அமைப்பியல் குறித்து நின்ற மானுடவியல் படையெடுப்புடன் தொடர்பு கொண்டது; ஐரோப்பிய நாகரீகத்தின் மீது மூன்றாம் உலக நாடுகள் தாக்குதல் தொடுக்கத் தொடங்குவதோடு தொடர்பு கொண்டது; ஐரோப்பா உண்டாக்கி வைத்திருக்கும் மையம் என்ற ஒன்றின் மீது ஓரங்கள் தொடுக்கும் படையெடுப்புடன் தொடர்பு கொண்டது; அறிவுவாதயதார்த்தத்தின் மீது அறிவில்லாதவை, வளர்ச்சி யடையாதவை என்று சொல்லப்பட்டவை தொடுக்கும் யுத்தத்துடன் தொடர்பு கொண்டது. லத்தீன் அமெரிக்கர்கள், கறுப்பர்கள், அராபியர்கள், பெண்கள், தலித்துகள் ஆகியோரது போராட்டங்களுடன் மார்க்யூசின் இலக்கியம் அணிசேரும். ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் இனவரைவியல் இலக்கியம் அது. இந்தியச் சூழலில்: தனிமனித அனுபவம், உள்ளொளி, பொறி என்று பேசுவோர்களுடன் போராட வேண்டிய இலக்கியம் அது.

மார்க்யூசின் இலக்கியத்தை நனவிலி மனத்தின் விளையாட்டு என்று குறைப்பதுவும் பொறுப்பற்ற செயல். அதனை வெறும் குறிகளின் விளையாட்டு, விசித்திரக் கற்பனை, அர்த்தம் இருக்கக் கூடாத வேடிக்கை என்றும் குறைக்கக் கூடாது. மார்க்யூசின் எழுத்துக்களுக்குப் பின்னால் உள்ள சோகத்தை, கேளிக்கைக்கு ஊடேயுள்ள துயரத்தை, யதார்த்தத் தை அது இல்லாமலாக்கிவிடும். அவரது பாட்டி சொன்ன கதைகள் போல் அவரது எழுத்துக்கள் இருக்கும் போது கூட அவரது பாட்டி, வெற்றுக்குக் குறிம விளையாட்டு கொண்டி ருந்தவளல்ல. மார்க்யூசை வெறும் வடிவமாகக் குறைத்து விடுவது மார்க்யூசிற்குச் செய்யும் பெருந்துரோகம். கத்துக்குட்டிகள் அவரிடமிருந்து உத்திகளை மட்டும் கற்றுக் கொள்ளலாம். உண்மையிலேயே இலக்கியம் படைக்க விரும்புவன் அதையே செய்து கொண்டிருக்கக் கூடாது.

மார்க்யூசின் மாந்திரீகயதார்த்த வாதத்திற்கும் வழக்கிலிருக் கும் யதார்த்த வாதத்திற்கும் இடையிலான உறவையும் தெளிவு படுத்துவது அவசியம். யதார்த்தவாத இலக்கியப்படைப்பு முறை

விஞ்ஞானங்கள் முன் மொழிந்த புறவயமான அணுகுமுறை என்ற ஓர் அம்சத்தைத் தனக்குச் சூட்டிக் கொண்டது சார்பற்ற, நடுநிலையான, கறாரான என்ற பொருள்கொண்டது அது. உண்மையை அப்படியே அறிந்து சித்திரித்தல் என்று அது பொருபடும். இன்னும் கொஞ்சம் அதிகமாகச் சொல்லுவதானால், சகலவற்றையும் சடப் பொருளாக்கி அந்த சடப் பொருளின் பண்புக்களை அறிந்து சொல்லுதல் என்று அது அர்த்தப்படும். (object – objective – objectifying) என்ற ஆங்கிலச் சொற்களின் பின் புலத்தைக் கொண்டது புற வய அணுகுமுறை. சமூக வாழ்க்கை, மனித வாழ்க்கை, கலாச்சாரம், இலக்கியப்படைப்பு ஆகியவை இத் தகைய நடுநிலைத்தன்மை, சார்பற்ற தன்மை கொண்டவையா? என்ற கேள்வி யதார்த்த வாதத்தின் முன்வைக்கப்படுகிறது. இயற்கை விஞ்ஞானங்களில் கூட அத்தகைய நடுநிலைத்தன்மை சாத்தியமில்லை என்பதை 20-ஆம் நூற்றாண்டின் விஞ்ஞானங்களே எடுத்துக்காட்டின. மார்க்சிய இயங்கிலும் அத்தகைய பரிபூரண புறவயவாதம் (objectivism) ஒரு தலைப்பட்சமானது என்று குறிப்பிடும். சகலவற்றையும் சடப் பொருளாக்குதல் என்பதில் அப்படி ஆக்கப்படும் பொருளின் மீது ஆதிக்கம் செலுத்துதல் என்பதும் அடங்கியிருக்கிறது என்ற கருத்தும் கவனிக்கத்தக்கது. இவ்வாறாக யதார்த்த வாதம் முழுமையடைந்த புற வயவாத மாக மாறுவதில் - தன்னை ஒரு விஞ்ஞானமாகப் பாவித்துக் கொள்ளுவதில் அபாயம் உண்டு. இந்த அர்த்தத்தில் யதார்த்த வாதத்தை மர்க்யூசின் மாந்திரீக யதார்த்த வாதம் மறுதலிக்கும். என் மக்களின் வாழ்க்கையை அவர்களது சொந்த அனுபவங் களின் வழியாகத் தருகிறேன், அது தான் அவர்களது யதார்த் தம்; அவர்களது சமூகக் கலாச்சார யதார்த்தம்; உங்களுக்கு விசித்திரமாகப்படுபவை, மாந்திரீகமாகப்படுபவை என் மக்களின் யதார்த்ததில் பிரிக்க வொண்ணாத அங்கங்கள் என்று மார்க்யூஸ் விவாதிப்பார். ஐரோப்பிய அறிவு வாத யதார்தத்தின் விதிகளின் படி உலகைச் சித்தரித்துக் காட்ட வேண்டும் என்று கூறும் போது எனது கலாச்சாரத்தின் செழுமை மெலிந்து, அது தட்டை யாக்கப்பட்டு விடுகிறது ; என்மக்களின் உரிமைகள் பாதிக்கப்பட்டு விடுகின்றன, என் மார்க்யூஸ் விவாதிப்பார். எங்களைப் பேச விடுங்கள்; எங்களை நம்ப விடுங்கள்; எங்களை எங்கள் சொந்த

விதிகளின்படி வாழ விடுங்கள் எங்கள் கலாச்சாரம் எங்ஙனம் அறிவிக்கட்டும். உங்கள் புள்ளி விபரங்கள் உலகத்தை உய்விக்கும் உங்களது முற்போக்குத் திட்டங்களும் இதுவரையில் எங்களுக்குச் சோகத்தைத் தான் தந்திருக்கின்றன என்று மார்க்யூஸ் பதில் கூறுவார்.

புதுமார்க்சிய நண்பர்கள் சிலர் மார்க்யூசின் படைப்பு முறைமையை எல்லாக் கலாச்சாரத்திற்கும் வெளியே இழுத்துச் செல்ல விழைகிறார்கள் விபச்சாரிகள், ஓரினப்புணர்ச்சியாளர்கள், குற்றவாளிகள், பைத்தியங்கள் ஆகியோரின் கலகத் தெறிப்புகளுடன் மார்க்யூசின் நிலைப்பாட்டை ஒப்பிடுகிறார்கள். இது இன்னொரு, அதீதம் மார்க்யூஸ் குறித்து நின்ற மாற்றுக் கலாச்சாரத்திற்கு வெகுசனத்தளமும் நேர்முக உள்ளடக்கமும் உண்டு. அதனாலேயே அதற்கு வெகுசன அரசியல் உண்டு. ஓரம் என்பதை முழுக்க வெளியே, முழு விலகல், வெளியே தெறித்து விழுந்தது என்று புரிந்து கொள்ளக் கூடாது. அது இன்னொரு சந்நியாசத்திற்கு இடமளித்து விடும். போராடுவதற்கு இடமில்லாத விலகலுக்கு இடமளித்து விடும்; செத்துப் போகச் செய்து விடும்.

மார்க்யூஸ் செழுமையான. உயிருள் தனது கலாச்சாரத்தைச் சோசலிசத்திற்கான கூட்டுப் போராளியாக ஆக்க விழைகிறார்.

இலக்கிய ஆய்வில் சமூகவியல்

பேராசிரியர் தி. முருகரத்தனம்
தமிழியல் துறைத் தலைவர் (ஓய்வு)
மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம்

1. சமூகவியலும் ஆராய்ச்சியும்

இன்றைய இலக்கிய ஆராய்ச்சியில் சமூகவியல் கண்ணோட்டம் பெரிதும் இடம் பெறுகிறது. இலக்கியத்தின் கலைப் பாங்கை அதன் உருவத்தை அதன் உள்ளடக்கம் உருவத்தோடு கொண்டிருக்கும் உறவை, உள்ளடக்கம் கலையாக வெளிப்படலை ஒதுக்கி விட்டு அந்த இலக்கியம் காட்டும் சமூகத்தை அது எத்தகையது, யாருக்காக என ஆராயும் போக்கே சமூகவியல் கண்ணோட்ட ஆய்வாகிறது. சமூகவியல் ஆராய்ச்சி சென்ற பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தோன்றி இந்த இருபதாம் நூற்றாண்டில் தனித் துறையாகப் பெரிதும் வளர்ந்துள்ளது. இதன் தாக்கமே இலக்கிய ஆராய்ச்சியிலும் சமூகவியல் பெற்றிருக்கும் இடமும் ஆகும். ''The most Common error today consists is substituting an interest in the artist for the critical interest in art. Much of our contemporery "criticism" is octually psychological, anthro Pological and sociological anolysis'' (Dictionery of world Literary Terms, ed by Joseph T.Shipley, George Allen and Unwin LTD, London, 1970) இது ஓர் இரக்க உணர்வோடு கூறப்படும் கூற்று சமூகவியல் கண்ணோட்டம் அளவு மீறப் பயன்படுத்தப்படுகிறது என்பதையே இந்த இரக்க உணர்வு காட்டுகிறது. தமிழாராய்ச்சியைப் பொறுத்தவரை இந்த நிலை முறையாகப் பயன்படுத்தப்படவில்லை என்பதே குறை.

2. இலக்கியத்தில் சமூகமும் சமூகத்தில் இலக்கியமும்

இலக்கிய ஆய்வில் சமூகம் இரண்டு வகையில் இடம் பெறலாம். ஒன்று இலக்கியத்தின் உள்ளடக்கத்தில் இடம் பெற்றிருக்கும் சமூகம். இரண்டாவது அந்த இலக்கியமே, இலக்கியம் என்ற பாங்கில் சமூகத்தோடு கொண்டிருக்கும் உறவு. இது அந்த இலக்கியத்தின் வரலாறும் வாழ்வும் பற்றியதாகும்.

2.1 இலக்கியம், தன் உள்ளடக்கத்தில் தன் காலத்துச் சமூகத்தைப் பெரிதும் சிறிதுமாக விளங்கக் காட்டலாம். சிலப்பதி

காரம் இதற்கு நல்லதோர் எடுத்துக்காட்டு. அதன் காலத்துச் சமூகத்தின் கூறுகளாகிய குடும்பம், கல்விநிலை, அரசியல், பொருளாதாரம், சமயம் ஆகியவற்றைச் சிலப்பதிகாரம் எடுத்துக் காட்டுகிறது எனலாம். சிலப்பதிகாரம் காட்டும் சமூகம் பற்றிய சான்றுகளைத் தரவுகளாகக் கொண்டு அந்தச் சமூகத்தை ஆரா யலாம். சமூகத்தைப் பற்றி ஆராய்வதற்குத் தோன்றிய அறிவுத் துறையே சமூகவியல் (Sociology) என்பதாகும். இத்துறை சமூகத்தின் அமைப்பும் இயக்கமும் பற்றி ஆராயும். இவ்வாராய்ச் சிக்கு என நெறிமுறைகளையும் கொள்கைகளையும் சமூகவியல் கொண்டுள்ளது. இந்த நெறிமுறைகளையும் கொள்கைகளையும் ஒட்டித்தான் சிலப்பதிகாரம் காட்டும் சமூகத்தையும் ஆராய வேண் டும். சிலப்பதிகாரம் தமிழ் இலக்கியமானாலும் அதுகாட்டும் சமூ கத்தை ஆராய்வதற்கு தமிழில் நெறி முறைகளும் கொள்கைகளும் இல்லை; இருப்பதற்கும் வாய்ப்பில்லை ஆதலால் சிலப்பதிகாரம் காட்டும்சமூகம் பற்றிஆராய விரும்பும் தமிழ் மாணவர்கள் சமூக வியல்துறைக்குச் சென்று அதற்குரிய நெறி முறைகளையும் கொள்கைகளையும் கற்றுத் தெளிதல் வேண்டும். இதற்குத்தான் 'சமூகவியல் அணுகுவழி' (Sociological approach) என்பது பெயர். சிலம்பு காட்டும் சமூகத்தை வரைந்து காட்டுவது (discription) மட்டும் சமூகவியல் அணுகுவழி ஆய்வாகாது இந்த வரைவு காட்சியை வேண்டுமானால் தமிழ் ஆய்வாளர் செய்யலாம்; இதனை யாரும் செய்யலாம்; ஆனால் அது ஆய்வோ என்னும் வினாவுக்குரியதாகும்.

இத்தகைய ஆராய்ச்சியை மேலும் தெளிவாகச் சுட்டிக் காட்ட வேண்டுமானால்கார்ல் மார்க்சு, மாக்சு வேபர், எமிலிடர்க்கீம் போன்றோர் வகுத்த கோட்பாடுகளை ஒட்டி ஆய்வது சமூகவியல் ஆய்வாகும். மற்றவை எல்லாம் சமூகக் காட்சியே ஆகும். (இளங்கோவடிகள் தம் கற்பனையோடு தீட்டி அந்தச் சமூகம் அவர்கள் காலத்துப் புற உலகச் சமூகத்தை அப்படியே காட்டு கிறதா என்பது ஐயமே.!)

2.2. இலக்கிய ஆய்வில் சமூகம் பெறும் இடம் பற்றிய மற்றோர் ஆய்வு சமூகத்தில் இலக்கியத்தின் இடம்: இலக்கியத் தின் தோற்றம், வளர்ச்சி, வரலாறு முதலானவை; மேலும் பலவும் உண்டு. இத்தகைய உறவிற்கு 'இலக்கியத்தின் சமூக

வியல்' (Sociology of Literature) என்பது பெயர். இது பற்றிய ஆராய்ச்சியைச் 'சமூகவியல் அணுகுவழி' என்று குறிப்பிடவேண்டியதில்லை. வேண்டுமானால் இதனை இலக்கிய சமூக வரலாற்றாராய்ச்சி எனலாம். இதனை மேலும் விளக்கலாம்.

இலக்கியம் மனிதனின் மனப்பாங்கின் தேவை (psychological need). சமூகமும் மனிதனின் தேவை. அவ்வழியில் இலக்கியமும் சமூகத்தின் தேவையாகிறது. இலக்கியம் தனி மனிதனது படைப்பாகத் தோன்றுகிறபோது சமூகத்தின் படைப்பாகவும் தோன்றுகிறது. தொடக்க காலத்தில், பண்டைக் காலத்தில் இலக்கியம் சமூகத்தின் இன்ப துன்பத்திலும் ஆட்டம் பாட்டத்திலும் பங்கு பற்றியிருந்தது. இலக்கியப் படைப்பாளன் பூசாரியாகவோ, நாட்டுப்புறப் பாடகனாகவோ, சமயத் தலைவனாகவோ, கூத்தாடியாகவோ, அரசவைப் புலவனாகவோ இருந்திருக்கலாம். படைப்பும் எத்தனையோ வகையானது! படைப்பின் தோற்றம் வளர்ச்சி வாழ்வு தாழ்வு தாக்கம் தாங்கல் என அதன் வரலாறு பன்முகப் பாங்கானது. சமூகத்தோடு இலக்கியம் பின்னிப் பிணைந்திருக்கிறது. இன்றைக் காலத்தில் அது தெள்ளத் தெளிவாகப் புலப்படுகிறது.

சமூகத்தில் இலக்கியப் படைப்பாளனின் பங்கு, பணி, நிலை: கோவூர் கிழார், வள்ளுவர், திருத்தக்க தேவர், திருஞான சம்பந்தர், சேக்கிழார், இராமலிங்க வள்ளலார், பாரதியார், பாரதிதாசனார், வைரமுத்து — இவர்கள் வாழ்க்கை எத்தனை வகையானவை!

அறிவியல் வளர்ச்சியும் இலக்கியப் படைப்பும் பயன்பாடும்: அச்சுப் பொறியின் பயன்பாடு, செய்தித்தாள்கள், பருவ வெளியீடுகள், வானொலி, தொலைக் காட்சி, இன்னவற்றின் தாக்கம் இலக்கியப் படைப்புக்களை எப்படி எப்படிப் பாதித்தன!

இலக்கியம் படிப்போர் காலந்தோறும் வேறுபடுகின்றனர். கல்வி பரவப்பரவப் பல வகைப்பட்டாரும் இலக்கியம் படிக்கின்றனர். அவர்கள் தரத்திற்கும் தேவைக்கும் ஏற்ப இலக்கியம்

தோன்றுகிறது. பெண்கள், தொழிலாளர், செல்வர், சிறுவர், முதியோர் — மேலோர், கீழோர் — சாதி, சமயம் — இவர்களுக்கெல்லாம் இலக்கியம் வேறுபடுகின்றது. ஒருகாலத்தில் அக்ரகார இலக்கியம்; இடையில் பல; இன்று தலித் இலக்கியம் ...

இலக்கியம் இசையுடன், கூத்துடன், நடனத்துடன், ஓவியத்துடன், சிற்பத்துடன், கோயிலுடன் உறவு கொண்டிருந்தது; இன்றும் உறவு கொண்டிருக்கிறது. ஆனால் மேலும் இன்று வானொலி, பேசும் படம், தொலைக்காட்சி எனஇவற்றோடு ஊடாடுகிறது. இவை வழங்குவது என்ன கலை? சமண, பவுத்த, சைவக் கதைகளும் புராணங்களும் தத்துவங்களும் இசையாகவும் கூத்தாகவும் நாடகமாகவும் ஒவியமாகவும் சிற்பமாகவும் அன்று கோலம் கொண்ட பாங்கும் வரலாறும் விரிவானவை. இலக்கியம் இல்லையேல் இந்தக் கலைகள் எங்கே!

இலக்கியம் சமூகத்தில் மாற்றங்களையும் செய்கிறது. தேவாரங்களும் திவ்வியப் பிரபந்தங்களும் தமிழ்ச் சமூகத்தில் பெரு மாற்றங்களைக் கொண்டுவந்துவிட்டன என்பது வரலாறு. சங்க காலத்தை அடுத்து அரசியல் பொருளாதார மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. இவை தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றை மாற்றிவிட்டன. இப்படி இன்னும் பல இன்று அய்ரோப்பியர் வருகையும் அவர்தம் ஆட்சியும் தமிழ் இலக்கியப் போக்கையே மாற்றிவிட்டன.

இலக்கியப் படைப்பாளர்க்குத்தான் எத்தனை நோக்கங்கள் கபிலர் ஏன் பாடினசீர்? வள்ளுவர் ஏன் முப்பால் இயற்றினார்? ஞானசம்பந்தர் ஏன்பாடினார்? கம்பர் ஏன் காப்பியம் இயற்றினார்? காளமேகம் ஏன் கவிமழை பொழிந்தார்? அவ்வை ஏன் நல்வழி இயற்றினார்? பாரதியார் ஏன் பாடினார்? கண்ணதாசன், ஜெயகாந்தன், அறிஞர் அண்ணா, சாண்டில்யன்...... ஏன்? ஏன்? ஒவ்வொருவர் நோக்கமும் வேறுவேறல்லவா?

இலக்கியங்களின் வாழ்வுதான் எத்தகையது? அவை காதலும் வீரமும் பேசிய சங்க இலக்கியங்கள் இடைக்காலத்தில்

பல நூற்றாண்டுகளாகப் பரண் மீது தூங்கின! இன்று அவைபார் புகழும் இலக்கியங்கள்! வள்ளுவர் முப்பால் கூறவில்லை எனத் தூற்றப்பட்டது ஒருகாலத்தில்! இன்று எங்கும் எதிலும் வள்ளுவர்! தமிழுக்குக்கதியாவார் கம்பர் என்ற போற்றலுக்கிடையே 'கம்பன்புளுகும் வால்மிகியன் வாய்மையும்' என்ற நூலும் வழங்கியது. 'கம்பராமாயணத்தில் தீ பரவட்டும்' என்ற முழக்கமும் எழுந்தது. இலக்கியங்களின் வாழ்வும் வரலாறு போன்றது; திருப்பங்கள் நிறைந்தது.

3. ஆய்வாளர் கடமை

இவையெல்லாம் இலக்கியத்தின் புற வாழ்வு; இலக்கியத்தின் சமூகவாழ்வு; அதாவது இலக்கியத்தின் சமூகவியல். இவை மேலும் விளக்கத்தக்கவை. தமிழ் இலக்கியங்களைப் பொறுத்த வரை இத்தகைய இலக்கியத்தின் சமூகவியல் ஆராய்ச்சி தொடங்கப் பெறவில்லை.

இலக்கிய ஆராய்ச்சியில் சமூக அணுகு வழி (Sociological approach) இலக்யகி என்பது வேறும்; உள்ளடக்கம் காட்டும் சமூக வரைவு காட்சி என்பது வேறு; இலக்கியத்தின் சமூகவியல் என்பது வேறு. இந்த வேறுபாடுகளைத் தமிழ் ஆய்வாளர்கள் அறிதல் வேண்டும். ஆய்வேடுகள் இவற்றைக் குழப்பியே நிற்கின்றன.

உண்மையான இலக்கியப் படைப்பு சமூகத்தைக் கலையாக்கிக் காட்டுவதே' இந்தக் கலையைக் கண்டு சொல்வதே இலக்கிய ஆராய்ச்சி.

இறைச்சி - ஒரு பாவனைக் கோட்பாடு

டாக்டர் அ. சீநிவாசன்
இலக்கணத் துறைத் தலைவர்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்.

1.0 தொல்காப்பியத்தில் 'இறைச்சி' ஒரு இலக்கியக் கோட்பாடாகக்கூறப்பட்டுள்ளது என்பது உரையாசிரியர்கள் கருத்து. இக் கோட்பாடு பற்றி முதன்முதலாக ஆராய்ந்தவர்கள் உரையாசிரியர்களே. இறைச்சி என்ற சொல் தொல்காப்பியத்தில் கருப் பொருள்[1] என்ற பொருளில் இடம் பெற்றுள்ளது. உரையாசிரியர் களும் இறைச்சி என்பதற்குக் கருப்பொருள் என்று விளக்கம் தந்துள்ளனர்.[2] இறைச்சியை இலக்கியக்கொள்கையாகக் கூறும் பொழுது விலங்கு அல்லது பறவை மூலமாகப் புலப்படுத்தும் குறிப்புப் பொருளையே இறைச்சி என்பர். இக்கருத்து மேலும் சிந்திக்க வேண்டியுள்ளது.

1.1 இறைச்சி என்பது இறு - என்ற வேர்ச்சொல்லில் இருந்து பிறந்ததாகக் கூறுவர்.[3] இறுமல், இறைச்சல் என்ற சொற்களைக் கவனித்தல் வேண்டும். இறைச்சி, இறைச்சல் என்பது இறை - அடியாகப் பிறந்த சொற்களாகக் கருதலாம்.

சங்க இலக்கியத்தில் சிறை, இறை என்ற சொற்கள் மிகுதி யாக உள்ளன. சிறைக்கும், இறைக்கும் மிகுந்த பொருள் வேறு பாடு இல்லை. இறை என்பது இருப்பிடம், புள், தலைவன், கை என்ற பல பொருட்களில் இடம்பெறக் காணலாம்.[4] இதி லிருந்து இறைச்சி என்பது இறை - அடியாகப் பிறந்த சொல் என்பது தெளிவாகிறது.

இறைச்சி என்பது உரையாசிரியர்கள் கருதுவதுபோல் உயிருடைய கருப்பொருட்கள் மூலமாகப் புலப்படுத்தப்படும் குறிப்புப்பொருள் என்று கூறுதல் பொருந்துமா ? உள்ளுறை உவமத்தின் இடம்பெறும் கருப்பொருளுக்கும் இறைச்சியில் இடம் பெறும் கருப்பொருளுக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாடு யாது ? குறிப்பு மொழிக்கும் இறைச்சிக்கும் உரிய வேறுபாடு யாது ? என்ற கேள்விகள் இக்கொள்கைகள் பற்றிய சிக்கலைத் தீர்க்கத் துணை செய்யும்.

தொல்காப்பிய நூற்பாக்களுக்கும் சங்க இலக்கியங்களுக்கும் உரையெழுதியவர்கள் பிற்காலத்தினர். இந்தப் பணியை முதன் முதலில் மேற்கொண்டவர்கள் உரையாசிரியர்கள். இவர்களுடைய வழியில் இக்கால உரையாசிரியர்கள் பாடலில் இடம் பெற்றுள்ள கருத்து வெளிப்பாட்டு முறையே உள்ளுறை என்றும், இறைச்சி என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளனர். உ.வே.சா தன் குறுந்தொகைப் பதிப்பில் உள்ளுறை என்றோ, இறைச்சி[5] என்றோ குறிப்பிடாது குறிப்பு[6] என்றே எழுதிச் செல்லக் காணலாம். இதிலிருந்து இக் கோட்பாடுகள் பற்றிய சிக்கல் தீர்ந்தபாடில்லை என்பது தெளி வாகிறது.

1.2 உள்ளுறை உவமம் பற்றிய விளக்கம் தொல்காப் பியத்தில் தெளிவாக உள்ளது. பொருளுக்கும் பொருளை விளக்க வரும் கருப்பொருளுக்கும் ஒப்புமைத் தன்மை இருக்கவேண்டும். பொருள் புதைநிலையில் காணப்படும். இவ்விரண்டும் தான் பொருளுக்கும் கருப்பொருளுக்கும் இருக்கும் உறவு நிலைகள். கவிதை தரும் பொருளுக்கும் ஒப்புமைத் தன்மையின்றி மேலும் ஒரு பொருளை விளக்குவதாக இருந்தால் குறிப்பு எனப்படும். இதைத்தான் தொல்காப்பியர்

''எழுத்தொடும் சொல்லோடும் புணரா தாகிப்
பொருட் புறத்ததுவே குறிப்பு மொழி 7''

என்றார். ஆக, இதுவரை நாம் இறைச்சி என்று சொல்லி வருவதை அதாவது குறிப்புப்பொருள் என்று சொல்லி வருவதைக் குறிப்பு மொழியோடு இணைத்துச் சிந்திக்க வேண்டும்.

இறைச்சி என்றால் என்ன? இறைச்சி என்பது ஓரிடத்தில் தங்கி இருக்கக் கூடிய மனிதன், மரம், செடி, கொடி, விலங்கு, பறவை அனைத்திற்கும் ஆகிவருவது. ஆனால் தொல்காப் பியத்தில்,

''இறைச்சி தானே பொருட் புறத்ததுவே''[8]
''இறைச்சியிற் பிறக்கும் பொருளு மாருளவே
திறத்தியல் மருங்கில் தெரியு மோர்க்கே''[9]
''அன்புறு தகுந இறைச்சியுட் சுட்டல்
வன்புறை யாகும் வருந்திய பொழுதே''[10]

என்ற நூற்பாக்களில் இடம் பெறும் 'இறைச்சி' என்பது கருப்பொருளை உணர்த்துவதாகக் கருத இடமில்லை. கருப் பொருள் வழியாகப் பிறந்த 'இறைச்சலை'த்தான் - ஒலியைத் தான் இறைச்சி என்று குறிப்பிட்டிருக்க வேண்டும். மொழியில் ஒரு சொல் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பொருளைக் குறித்து வருவது இயல்பே. சூரியன் என்ற சொல் சூரியனையும், பின்னர் வெளிச்சத்தையும், பகலையும் குறித்து வரவில்லையா? ஒரு சொல் பருப்பொருளை விளக்கிப் பின்னர் நுண்பொருளை விளக்குவது மொழியில் காணக்கூடியவையாகும்.[11] தொல்காப்பியத் திலும் ஒரு சொல் பல பொருளை விளக்குவதற்குச் சான்றுகள் உள்ளன.[12] இவ்வடிப்படையில் கருப்பொருளைக் குறித்து வந்த 'இறைச்சி' என்ற சொல்; பின்னர் அக்கருப்பொருள் எழுப்பும் ஒலிக்கும் ஆகி வந்திருத்தல் வேண்டும். எனவே,

1.3 ''இறைச்சி தானே பொருட்புறத் ததுவே'' [13]

என்ற நூற்பாவில் இடம்பெறும் 'இறைச்சி' என்பது பொருளுக்குப் புறத்ததாக உள்ள ஒலி அல்லது பொருள் எழுப்பும் ஒலியைத் தான் குறிப்பதாகக் கொள்ள வேண்டும். அடுத்த நூற்பாவான

''இறைச்சியிற் பிறக்கும் பொருளு மாருளவே
திறத்தியல் மருங்கில் தெரியு மோர்க்கே''[14]

என்ற நூற்பா ஒலியில் பிறக்கும் பொருளைப் பற்றியது. ஒலிக்குப் பொருள் உண்டு என்பது நுணுகிப் பார்க்கும் திறனுடையார்க்குப் புலப்படும். கோழி தன் குஞ்சுகளை உணவிற்காக அழைக்கும் போது ஒரு ஒலி. பருந்து வரும் பொழுது குஞ்சுகளைக் காக்க எழுப்பும் எச்சரிக்கை ஒலி ஒரு விதம். அதுவே இணை விழைச்சுக்காக எழுப்பும் ஒலி மற்றொரு விதம். இணைவிழைச்சுக்காக விலங்கினங்களோ அல்லது பறவை களோ எழுப்பும் ஒலியைப் பயிர் என்று சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் குறிக்கும்.

சான்று: 1. ''உள்ளார் கொல்லோ தோழி கள்வர்தம்
பொன்புனை பகழி செப்பங் கொண்மார்
உகிர்நுதி புரட்டும் பூசை போலச்

செங்காற் பல்லி தன்றுணை பயிரும்
அங்காற் கள்ளியம் காழறத் தோரே''[15]

2. ''புன்புறப் பெடையோடு பயிரி இன்புறவு
இன்மக்கண் ஏதாகின்று'' [16]

''பயிர்தல் என்னும் தமிழ் வினைச்சொல் குரல் காட்டி அழைத்தல் என்ற பொருளுடையதேனும், காதற்குறிப்பு உடையது. யார் யாரையும் அழைத்தற்கு இச்சொல் ஆளப்படுதல் இல்லை. அஃறிணை ஆணினம் தன் பெண்ணினத்தை அணைய அழைக்குமிடத்துத் தான் சங்கப் புலவர்கள் இவ்வினைச் சொல்லைப் பெரிதும் கையாண்டுள்ளனர்.''[17] இன்றும் ஆடு அல்லது மாடு இணைவிழைச்சுக்காலத்தின் போது எழுப்பும் ஒலியைப் பயிர்தல் என்று நாட்டுப்புறத்தில் கூறக் காணலாம். இதிலிருந்து இயற்கையின் கூறுகளாக விலங்கு, பறவை எழுப்பும் ஒலிக்குக் குறிப்புப் பொருள் உண்டு என்பது தெளிவாகிறது.

இறைச்சி பற்றிய மூன்றாவது நூற்பா மிக நுட்பமானது. தலைவியின் வருத்தத்தைப் போக்கும் பொருட்டு அன்பானதை இறைச்சியின் மூலமாகத் தெரிவித்தல் என்பது இதன் பொருள். அன்பினை இறைச்சியின் மூலமாக எப்படித் தெரிவிக்க முடியும்?

1.4 தொல்காப்பியத்தில் கருப்பொருட்களாக தெய்வம், உணா, மா, மரம், புள், பறை, செய்தி யாழ்[18] என்பன கூறப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் பறை, யாழ் என்பவற்றின் பயன் யாது? பறையும், யாழும் செய்தியை அல்லது உணர்வினை வெளிப்படுத்தக்கூடிய கருவிகளாகும். இக்கருவிகள் எதன் மூலம் இவ்வுணர்வினை வெளிப்படுத்துகின்றன? ஒலியின் மூலமாக வெளிப்படுத்துகின்றன அப்படியானால் ஒலிக்குப் பொருள் உண்டு என்பது தெளிவாகிறது. தலைவி வருத்தத்துடன் இருக்கும் பொழுது, அவள் வருத்தத்தை நீக்க இசையின் (யாழ்) மூலம் அன்பிற்குரியதைப் பாடியிருக்க வேண்டும். தலைவியின் காதல் உணர்வைத் தூண்டி விடுவதற்குரிய 'கரு' யாழ் என்பதை மறந்துவிடலாகாது. ஆக, இங்கு இறைச்சி என்பது இனிமையான ஒலி அலைகளைக் கொண்ட 'இசை' என்று பொருள் கொள்ள இடமிருக்கிறது. சங்க இலக்கியத்தின் மகிழ்ச்சியையும், வருத்தத்தையும் புலப்

படுத்தப் பயன்பட்ட குறிஞ்சிப்பண், [19] நெய்தற்பண், [20] முல்லைப் பண் [21] ஆகியவற்றைக் காணமுடிகிறது.

1. குறிஞ்சி + பண் > குறிஞ்சிப்பண்
   (பொருள்) (இசை)

2. முல்லை + பண் > முல்லைப்பண்
   (பொருள்) (இசை)

3. மருதம் + பண் > மருதப்பண்
   (பொருள்) (இசை)

4. நெய்தல் + பண் > நெய்தற்பண்
   (பொருள்) (இசை)

பறவை, விலங்கு போன்றவற்றின் ஒலிகளுக்குக் (காதல்) குறிப்பு இருப்பதைக் கண்ட பழந்தமிழன் அதை அப்படியே இசையில் போலச் செய்திருக்கிறான் என்று எண்ணுவதற்கு மேற்கண்ட பண் வகைகள் நமக்குச் சான்றுகளாகும். பழைய இசைக்கருவிகள் எவை? பறையும், யாழுந்தான் பழைய இசைகருவிகளா?

இறை - இறைச்சி என்ற சொற்கள் விலங்கு, பறவை, மரம், செடி கொடிகளுக்குரியவை. நிலத்தில் வாழும் உயிருடைய உயிரற்ற அனைத்திற்கும் இறைச்சி என்று பழந்தமிழர் குறிப் பிட்டுள்ளனர். சிறை, இறை என்ற சொற்கள் இன்று கூட இருப்பிடம் (சிறைச்சாலை) என்று வழக்கில் இருக்கக் காணலாம். உயிருடைய கருப்பொருள்களின் வழிக் கிடைக்கக் கூடிய குழல் (மூங்கில்), இறகு, மாட்டுக்கொம்பு ஆகியவையே தொடக்ககால இசைக் கருவிகளாகும். யாழ் என்பது மனித சமுதாயம் மிகவும் பண்பட்ட காலத்தில் தோன்றிய இசைக் கருவியாகவே கொள்ள வேண்டும். [22]

1.5. கலைப்படைப்புக்கள் அனைத்தும் பாவனையில் தோன்றியவை என்பது பொதுவான கருத்து, இயற்கையோடு இயற்கையாக வாழ்ந்த தொடக்ககால மனிதன் உணர்ச்சியைத் தூண்டக் கூடிய அனைத்தையும் பாவனை (போலச்) செய்து

இருக்கிறான்.[23] இயற்கையின் ஒலியையும், அது உணர்த்தும் பொருளையும் கண்ட தமிழன் அதை அப்படியே பாவனை மூலம் கலைப்படைப்பாக்கி இருக்கிறான். இக்கலைப்படைப்பின் பரிணாம வளர்ச்சிதான் இறைச்சி. இவ்விறைச்சியை இசையோடு, தொடர்புபடுத்தி இசைக்கலை வரலாற்றின் தோற்றத்துடன் இணைத்துச் சிந்தித்தல் வேண்டும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. தொல். நூ. 681, 1094, 1116
2. இளம்பூரணர், தொல்காப்பியம் (பொருளதிகாரம்), ப. 346 நச்சினார்க்கினியர், தொல்காப்பியம் (பொருளதிகாரம்) ப. 317
3. இளவரசு, இலக்கணச் சிந்தனைகள், ப. 114

   — சிறை - இடம் (தொல். 65 : 7, 132 : 2, பொரு.90, குறு 149:3 123:2 நற் 153:3

4. சிறை — சிறை - இறகு (மது. 574இ குறு. 2:1, 92:2, 239 : 4, 392 : 1, நற் : 67 : 4, 312 : 3, 367 : 2).

   — சிறை - தடுப்பு (இடம்) புறம். 43 : 4, 84 : 2, 269 : 11, புறம். 51:1).

   — இறை - இருப்பிடம், குறு : 394 : 3, நற் : 207 : 2, அகம் 210 : 1

   இறை — இறை - தலைவன் / அரசன் புறம். 72: 11. 171.6 நற். 43 : 8, 161 : 1.

   — இறை - முன்கை

5. நாராயணசாமி ஐயர் நற்றிணைப் பதிப்பில் 'இறைச்சி' மட்டுமே காணப்படுகிறது.
6. குறுந்தொகை, உ. வே. சா. பதிப்பு
7. தொல். நூ. 1435.
8. தொல். நூ. 1175.
9. தொல். நூ. 1176.

10. தொல். நூ. 1177.

11. The sfory of language, P. 44

12. தொல். நூ. திணை என்ற சொல் 958, 960, 967, 997

13. தொல். நூ. 1175.

14. தொல். நூ. 1176.

15. குறு. 16.

16. குறு. 285.

17. தமிழ்க்காதல், ப.199.

18. தொல். 964.

19. புறம். 194.

20. புறம். 194.

21. ஐங். 408.

22. வீ.ப.க. சுந்தரம் பேட்டி.

23. on language, p. 164

ஒப்பிலக்கிய ஆய்வில் தாக்கக் கொள்கை

டாக்டர் ம. திருமலை
தமிழியற்பள்ளி, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்

(1) அண்மைக் காலத்தில் பெருவழக்காகி உள்ள ஒப்பிலக்கிய ஆய்வின் பகுதிகளுள் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெறுவது தாக்கம் பற்றிய ஆய்வாகும். ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய இருமொழி இலக்கியங்களுக்கிடையே ஏற்படும் கொடுக்கல் வாங்கல்கள் பற்றியதாகவும் இலக்கியத்துடன் தொடர்புடைய சிற்பம், ஓவியம், இசை முதலான கவின்கலைகள் இலக்கியத்தின் மீதும், இலக்கியம் இக்கவின் கலைகளின் மீதும் எற்படுத்துகிற தாக்கம் பற்றியதாகவும். இலக்கியம் அல்லாத பிற அறிவுத் துறைகள் இலக்கியத்தின் மீதும் இலக்கியம் இத்துறைகளின் மீதும் ஏற்படுத்துகிற தாக்கப் பற்றியதாகவும் தாக்க ஆய்வு அமைகிறது. ஒரு மொழியின் இலக்கிய அடிக்கருத்துக்கள், உத்திகள் முதலியன பல்வேறு அரசியல், சமூகவியல் காரணங்களையொட்டி இடம் பெயர்வதும் அதனால் பிறிதொரு இலக்கியத்தில் ஏற்படுகிற புதிய விளைவுகளும் தாக்கஆய்வில் ஓர் ஆய்வாளனுக்குச் சுவையூட்டும் பகுதிகளாக அமைந்திருக்கின்றன.

தமிழில் தாக்கம் என்று குறிப்பிடப்படுவதற்கு நேரான ஆங்கிலக் கலைச்சொல் Influence என்பதாகும். Influence என்ற சொல் தமிழில் செல்வாக்கு என்று பரவலாகப் புரிந்து கொள்ளப்பட்டாலும் ஒப்பிலக்கிய ஆய்வில் தாக்கம் என்றே இது வரை எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.

இணைநிலை ஆய்வு ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பு எதும் இல்லாமலே ஒப்புமைகள் புதைந்து கிடக்கின்ற இலக்கியங்களையும், கலைகளையும் ஒப்பிட்டுப் பொதுமை காண்பது என்றால் தாக்க ஆய்வு இதற்கு நேர் எதிரான தளத்தில் நின்று இயங்குகிறது. பரஸ்பரம் கொடுக்கல் வாங்கல்களினால் ஏற்படும் இலக்கிய மாற்றங்களையும் வளர்ச்சிகளையும் இவ்வாய்வு முறை மதிப்பிடுகிறது. இதனால் பல்துறைச் சார்புடையதாக இதுவிரிந்து

செல்கிறது. தாக்க ஆய்வு ஒப்பிலக்கியத்தின் மிக மையமான பகுதி என்று சைமன்ஜின் குறிப்பிடுவதற்கு இதுவே காரணமாகும்.

(2) இலக்கியங்களின் உருவாக்கம் பற்றிய சிந்தனை தாக்க ஆய்வில இடம் பெறுவதால் இதன் வளர்ச்சிக் கால கட்டங்களில் எழுத்திலக்கியங்களுக்குரிய மூலங்களை நாட்டுப்புறப் பாடலிலோ, அல்லது வேற்றுமொழி இலக்கியத்திலோ தேடும் மரபு இதில் புகுந்தது. இதனால் இவ்வாய்வு முறை பலராலும் குறை கூறப்பட்டது என்று ஒப்பிலக்கிய முன்னோடிகள் பலரும் கருத்துரைத்துள்ளனர். ஆயினும இலக்கியத் தாக்கங்களுக்குரிய சமுதாய, அரசியல், பொருளாதாரக் காரணங்களைத் தேடும்போதும் தாக்கத்திற்கு உட்பட்ட இலக்கிய மரபோ அல்லது தனிப்பட்ட படைப்பாளியோ எந்த மையப் புள்ளியிலிருந்து தனது தனித் தன்மையை நோக்கி நடைபோடுகிறான் என்பதைக் கணிக்கும் போதும் தாக்க ஆய்வு மிக நுட்பமான வழித்தடங்களில் செல்வதை உணர முடியும்,

(3) தாக்கம் எந்த ஒரு மொழியிலும் திடீரென ஏற்பட்டுவிடுவதில்லை. அதில் பல படிநிலைகள் உள. மூல மொழியைச் சேர்ந்த ஒரு இலக்கியப் படைப்பு பிறிதொரு மொழியில் எளிதாகக் கிடைப்பது முதல் நிலை. அவ்வாறு கிடைக்கும் நூல் பலராலும் படிக்கப்படுவதும், வியர்சிக்கப்படுவதும் இது பற்றிய குறிப்புக்கள் இலக்கிய இதழ்களில் இடம்பெறுவதும் ஆகிய புகழ் நிலை இரண்டாவது நிலை. இவ்வாறு புகழ்பெற்ற இலக்கியங்கள் எற்பு மொழியைச் சேர்ந்த படைப்புக்களில் எடுத்தாளப்படுவது எற்பு எனப்படும் மூன்றாவது நிலையாகும். இவ்வாறு எற்றுக் கொள்ளப்பட்ட இலக்கியங்கள் காலப் போக்கில் பல்வேறு சூழ்நிலைகளின் காரணமாகத் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக் கூடும். இதனால் ஏற்பு மொழியின் இலக்கிய மரபிலும் மக்களின் சுவை உணர்விலும் புதிய மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன.

(4) தாக்கம் பற்றிய ஆய்வில் ஈடுபடும் ஓர் ஆய்வாளன் தாக்கத்திற்குட்பட்ட இலக்கிய ஆசிரியனின் கலைமேதைமையைப்

பற்றிய குறைவான மதிப்பீட்டுடன் ஆய்வைத் தொடங்கக் கூடாது. ஏனெனில் பிறிதோர் இலக்கியத்தின் தாக்கத்திற்குட்பட்டு அதன் காரணமாகத் தன் சொந்த மொழியில் ஒரு படைப்பை ஆக்கும் இலக்கிய ஆசிரியன் உண்மையில் தன் மொழிக்குத் தொண்டு செய்தவனாகிறான். எவ்வாறெனில் தன் சொந்த மொழி இலக்கிய மரபிற்கு முற்றிலும் வேறுபட்டதான ஒன்றைப் புதிதாகக் கொணர் கிறான். அவ்வாறு செய்யும்போது, வெறும் மொழிபெயர்ப்பாக இல்லாமல் தனது மொழியில் புதிதாகவே ஒன்றை உருவாக்கு கிறான்; இவ்வாறு உருவாக்கும் இலக்கியப் படைப்பாக்கத் திற்குத் தேவையான எல்லாத் திறன்களும், உழைப்பும் தேவைப் படுகின்றன. இதனால் இதுவும் ஒருவகையில் இலக்கியப் படைப் பும் போன்றே கருதப்படுகிறது. தமிழில் இன்று பெருவழக்காக உள்ள சிறுகதை நாவல் இலக்கிய வகைகளின் முன்னோடிகளின் பணி இவ்வகையில் மதிப்பிடுதற்குரிய கூறாகும.

(5) ஒரு மொழியின் இலக்கியங்கள் பிறிதொரு ஏற்பு மொழியில் பல படிநிலைகளைக் கடந்து தாக்கத்தை ஏற்படுத்த வேண்டுமானால் அதற்குரிய சூழல் ஏற்பு மொழியில் நிலவ வேண்டியது இன்றியமையாததாகும். ஓர் இலக்கியப் படைப்பு ஏற்பு மொழியில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுப் பல்லாண்டுகளாகி இருப்பினும் தகுந்த சூழல் இன்றேல் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தாமல் வெறும் மொழி பெயர்ப்பு அளவிலேயே நின்று விடுவதும் உண்டு. ஏற்பு மொழி இலக்கிய மரபு எதனை ஏற்றுக் கொள்ளும் தான் பெற்று உள்ளதோ அந்த இலக்கியங்கள் மட்டுமே தாக்கத்தை ஏற்படுத்த முடியும். ஒரு நாட்டில் அரசியல் மற்றும் சமுதாய இயக்கங்கள் முனைப்பாகச் செயல்படும் காலக் கட்டங்களிலும் பரபரப்பான சமூகச் சூழல் நிலவுகிற காலக்கட்டத்திலும் இலக்கியத் தாக்கங்கள் மிகுதியாக ஏற்படுகின்றன. நவீனத் தமிழ் இலக்கி யத்தில் புனைவியல் கவிதை இயக்கம் வேறூன்றிய போது, இந்திய நாட்டின் அனைத்துப் பகுதிகளிலும் விடுதலைப் போராட்டமும் சமூகச் சீர்திருத்த இயக்கங்களும் முனைப்பாகச் செயல்பட்டுச்கொண்டிருந்தது இங்கு ஒப்பிட்டுக்காணத்தக்கதாகும்.

(6) இலக்கியத் தாக்கங்கள் பல வகைகளாக அமைந்திருக் கின்றன. உலக நாடுகளில் இலக்கியத் தாக்கங்கள் ஏற்பட்டிருந்த நிலைகளைப் பொதுவாகக் கண்டறிந்து அவற்றைச் சில வகை களாகப் பாகுபடுத்தி அறிஞர்கள் கூறியிருக்கின்றனர்,

ஒரு மொழியின் இலக்கியப் படைப்பு பிறிதொரு மொழி யின் படைப்பாளியை நேரடியாகப் பாதித்து விளைவுகளை ஏற் படுத்துகின்றது. இதில் ஏற்பு மொழியைச் சேர்ந்த படைப்பாளி மூலமொழி இலக்கியத்தில் உள்ள சில அம்சங்களைத் தன்வய மாக்கிக் கொண்டு தன் சொந்த மொழியில் இலக்கியம் புனை கிறான், இத்தகைய தாக்கங்களைப் பற்றி ஆராய்கின்ற போது ஏற்பு மொழி இலக்கிய ஆசிரியனின் தனித்திறன் எந்தெந்த இடங்களில் வெளிப்படுகின்றது என்பதைக் கவனத்தில் கொண்டே ஆராயவேண்டும். இதில், 'மூலத்திற்கும் தாக்கத்திற்கும் இடை யில் உள்ள ஒப்புமைகளைக் கணக்கெடுப்பதே வேற்றுமைகளைக் கணக்கெடுப்பதாக இருக்க வேண்டும்' என்கிறார் எஸ். எஸ் பிராவா என்னும் ஒப்பிலக்கிய அறிஞர். மூல நூலிலிருந்து கடன் பெற்ற பகுதிகளை ஏற்புமொழி ஆசிரியன் தனது நோக்கங் களுக்கு உகந்த வகையில் எங்ஙனம் பயன்படுத்திக் கொண்டிருக் கிறான் என்பதைக் காண்பதே இதன் சாரமாகும். இந்த வகைத் தாக்கத்தின் அடிப்படையே தன் வயப்படுத்தும் முறையாகும்.

(7) இலக்கியத் தாக்கங்களில் குறிப்பிடத்தக்க ஒன்று, சில சமயங்களில பல்வேறு மூல நூல்களிலிருந்து வெளிப்படும் உணர்ச் சித் தூண்டல்கள் ஏற்பு மொழிப் படைப்பாளி ஒருவனைத் தன் மொழியில் புதிய படைப்பை உருவாக்குமாறு தூண்டிச் செயற் படுதலாகும். முதலில் குறிப்பிட்ட தாக்கத்திற்கும் இதற்கும் வேறுபாடு யாதெனில், முதல்வகைத் தாககத்தில் ஏற்புமொழிப் படைப்பாளி மூல மொழியில் நேரடியாகக் கடன் பெறுகின்றான். ஆனால் இதில் ஏற்புமொழிப் படைப்பாளியின் இயல்பான படைப் பாற்றல் மூலமொழி இலக்கியக் கூறுகளால் தூண்டப்படுகின்றன; இதில் நேரடியான கடன் வாங்கல் இல்லை; ஆயின் மறைமுக மான தூண்டுதல் மட்டுமே உண்டு. மூலமொழி நூல்களின் நேரடியான சாயல்கள் இத்தாக்கம் பெற்ற இலக்கியபடைப்புக்

களில் காணப்படாது; ஆனால் இப்படைப்புக்கட்கு குறிப்பிட்ட சில மூல நூல்கள் தான் உந்துதல்களாக அமைகின்றன.

(8) நடைமுறையில் உள்ள இலக்கியத் தாக்கம் (Contact literature) என்பதும் ஒன்று. பல்வேறு மொழி பேசும் மக்கள் ஒரு நாட்டில் வாழ்கிற போது அவ்வம் மொழி பேசும் மக்களின் இலக்கியங்கள் பரஸ்பரம் ஒன்றுடன் பிறிதொன்று தொடர்பு கொண்டு தாக்கம் ஏற்படுதல். பல துணைத் தேசிய இனங்களும் தேசிய இனங்களும் ஒன்றுபட்டு வாழும் நாடுகளில் இத்தகைய இயக்கம் ஏற்படுவதுண்டு.

9) ஒரு நாட்டுப் படைப்பாளிகள் ஏதேனும் அரசியல் காரணங்களுக்காகப் பிறிதொரு நாட்டில் குடியேறி வாழ்கிற போது ஏற்படும் இலக்கிய உறவுகள் சில நேரங்களில் இலக்கியத் தாக்கங்கள் ஏற்படுவதற்குக் காரணமாக அமைவதுண்டு. இதனை அயன்மை இலக்கியத் தாக்கம் என்று குறிப்பிடுவர் (literature of the exiles). சான்றாக அமெரிக்கப் படைப்பாளிகள் பிரெஞ்சு நாட்டில் வாழ்ந்தபோது பிரெஞ்சு இலக்கியங்களால் தாக்கம் பெற்று பிரெஞ்சு மக்களின் வாழ்க்கையை அமெரிக்க ஆங்கிலத்தில் புதிய படைப்புக்களாகப் படைத்தனர். இதனால் அமெரிக்க இலக்கிய மரபில் புதிய போக்குகள் தோன்றின. இந்த வகையில் ஏற்படுகிற தாக்கத்திற்கு இந்திய நாட்டிலும் சில சான்றுகளைக் கூறலாம்.

தமிழ்ப் படைப்பாளிகள் வேற்று மாநிலங்களில் வாழ்கிற போது அந்தந்த மாநில இலக்கியங்களின் மூலக்கூறுகளை உணர்ந்து கொண்டு அவற்றின் சாயல்களைத் தமது படைப்பு களில் ஏற்றித் தமிழ் மொழியில் படைக்கிற அண்மைக்காலத்துச் சிறுகதை, நாவல்கள் இங்கு கருத்தில் கொண்டு ஆராயத்தக்க னவாக அமைகின்றன. புதுடில்லியிலும் பிற மாநிலத் தலை நகர்களிலும் தொழில் நிமித்தம் வாழ்கின்ற தமிழ்ப் படைப் பாளிகள் இன்று தமிழில் அவ்வம் மாநில மக்களின் வாழ்க்கை முறைகளையும் சிக்கல் முறைகளையும் சிக்கல்களையும் படைக் கின்றனர். இதனால் இன்றைய தமிழ் இலக்கியம் புதிய கூறு களை ஏற்றுக் கொள்கின்றது.

(10) சில வகையான இலக்கியத் தாக்கங்களில் உணர்வுப் பூர்வமான போலச் செய்தலை விட, மன எழுச்சி இன்றியமையாத பங்கினை வகிக்கிறது. இன்ன காரணத்திற்காக ஏற்படுகிறது என்று விதந்தோதவியலாத மன எழுச்சிகள் ஆழமான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக் கூடும். ந. பிச்சமூர்த்தியின் 'வழித்துணை' கவிதையை இவ்வகையான தாக்கத்தில் அடக்கிச் சில ஒப்பிலக்கிய அறிஞர்கள் ஆராய்ந்திருக்கின்றனர்.

(11) ஏற்பு மொழியைச் சேர்ந்த ஒரு படைப்பாளி தன் முன்னோனாகிய பிறிதொரு படைப்பாளியின் மூலம் வேற்றுப் புல படைப்பாளியின் தாக்கத்திற்கு உட்படுதல் என்பதும் இலக்கியத் தாக்கங்களில் காணப்படும் ஒரு நடைமுறையாகும்.

(12) ஏற்பு மொழியில் உருவாகும் இலக்கியத்தாக்கம் அம் மொழியின் இலக்கிய, சமுதாய மரபுகளுக்கு நலன் விளைவிக்காது என்ற சூழல் அரிதாகச் சில இடங்களில் ஏற்படுகிற போது ஏற்பு மொழி இலக்கியத்தில் ஏற்படும் எதிர்ப்பு உணர்வே ஒரு தாக்கம் என்ற சில மேலை இலக்கிய அறிஞர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர். இந்த வகையான எதிர்மறைத்தாக்கம் மிக அரிதாக உலக இலக்கியங்களில் ஏற்பட்டுள்ளதாக ஒப்பிலக்கிய அறிஞர்கள் கூறுகின்றனர். இவ் எதிர்மறைத் தாக்கத்தை பிராவர் எனும் அறிஞர் வேறு விதமாக விளக்குகிறார். அதாவது தாக்கத்துக்கு எதிரான எதிர்ப்பு உணர்ச்சி என்பதை விட ஆக்கபூர்வமான இலக்கிய உருவாக்க முயற்சிகள் தான் எதிர்மறைத் தாக்கம் என்பது அவரது விளக்கம்.

(13) ஒப்பிலக்கிய ஆய்வில் மிகுந்த சுவையுடையதாகவும் அதே சமயம் மிகுந்த உழைப்பினை வேண்டுவதாகவும் அமைந்து இருப்பது தாக்கம் பற்றிய ஆய்வாகும். இன்றைய தமிழ் இலக்கிய ஆய்வு உலகில் தாக்க ஆய்வுகள் மிகுதியாக மேற்கொள்ளப்படவில்லை என்ற நிலையைக் காணும் போதே இவ்வாய்வின் இடர்ப்பாடுகளைப் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

மார்க்சீய இலக்கியத் திறனாய்வு முறை

டாக்டர் ஜி. ஆர். பாலகிருஷ்ணன்
முதல்வர், சௌராஷ்டிராக் கல்லூரி, மதுரை

அரசியல் மற்றும் பொருளாதாரத்தின் மிகச் சிறந்த வல்லுநர்களான மார்க்சும் எங்கல்சும் இலக்கியத்திலும் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார்கள். ஒரு சில கவிதைகளையும், முற்றுப் பெறாத இரண்டு படைப்புகளையும் - ஒன்று, நகைச்சுவை நாவல், மற்றொன்று கவிதை நாடகம் - மார்க்ஸ் எழுதியுள்ளார். எனினும், ஒரு முழுமையான அழகியல் கோட்பாடு ஒன்றினை மார்க்ஸ், எங்கல்ஸ் உருவாக்கித் தரவில்லை இலக்கியத்தைப் பற்றி அவர்கள் பல இடங்களில் கூறியுள்ள கருத்துக்களைத் தொகுத்து திட்டவட்டமான ஓர் அணுகுமுறையை அறிஞர்கள் கண்டிருக்கிறார்கள். இந்த அணுகுமுறைதான் மார்க்சீய அணுகுமுறை இதனுடைய அடிப்படைச் செய்திகளைச் சுருக்கமாகக் காண்போம்.

இலக்கியமும் அது தோன்றியுள்ள சமூகமும் பிரிக்கமுடியாதபடி பிணைந்திருப்பவை. சமூகத்தின் அடித்தளம், அதனுடைய பொருளாதார அமைப்பு, தொழிலாளி, முதலாளி ஆகிய இருவரிடையே ஏற்படக்கூடிய அனைத்துவகை உறவுகளின் கூட்டம்தான் இந்த பொருளாதார அமைப்பைத் தோற்றுவிக்கிறது. சமூகத்திற்குத் தேவையான பொருள்களை உற்பத்தி செய்யப் பயன்படும் கருவிகளை வாங்கி, அவற்றை உடமையாக்கிக் கொள்ளும் வலிமை, பணம் பெற்றவன் முதலாளி. கருவிகள் இயங்கினால்தான் உற்பத்தி என்றால் அந்த இயக்கத்திற்கு உயிர்நாடியான உழைப்பைத் தருபவன்/உடையவன் தொழிலாளி. பணத்திற்கும் உழைப்பிற்குமிடையே நிகழும் போராட்டம்தான் வாழ்க்கை; அந்த வாழ்க்கையைப் பிரதிபலிப்பதுதான் இலக்கியம். வறுமையைச் சித்தரிக்கும் எல்லாப் படைப்புகளும் இந்த உண்மையைத் தான் உறுதிப்படுத்துகின்றன. நாற்பது வெள்ளிக்காக ஏசுவையே காட்டிக் கொடுத்த அந்த நாளிலிருந்து 'சாவதற்கு மருந்து உண்டோ' என்று பாரதிதாசனின் அரங்கன் கண்ணீர் வடிக்கும் இன்று வரைக்கும் நடப்பவை, இந்தப் பணத்தின் வலிமையைத் தான் எடுத்துக் காட்டுகின்றன. பணத்திற்காக, கஞ்சி குடிப்பதற்காக

வேறு வழியின்றி தன் மகளையே விபசாரத்திற்கு அனுப்பும் தாயை டாஸ்டாவெஸ்கி காண்பிக்கிறார் என்றால், கணவனின் நோய் தீர்க்க மருந்து வாங்கப் பணமில்லாததால், அவனது உயிருக் காகச் சோரம் போகும் ஒரு பொன்னகரத்துப் பெண்மணியை நிறுத்துகிறார் புதுமைப்பித்தன். இப்படி, வாழ்க்கையின் அடிப் படைத் தேவை பொருள் எனக்கண்ட மார்க்சீயம் கூறுவது என்ன வெனில், பொருளாதார அமைப்பு எனும் அடித்தளத்தின் மேல் எழுப்பட்டிருக்கும் சமூகக் கட்டடங்களுள் ஒன்றுதான் இலக்கியம். மற்றவை. அரசியல், சமயம், கலை சட்டம் போன்றவைகள். இவை எல்லாம் சமுதாய உணர்வின பல வடிவங்கள, உருவங் கள். மார்க்சீயம் இவற்றை கருத்தியங்கள் (Ideologies) என்று குறிப்பிடுகிறது. இந்தச்சமூகக் கருத்தியங்கள் செய்யும் பணி என்ன? உற்பத்திக்கான கருவிகளை உடமையாக்கிக் கொண்டு ஆளும், ஆள்ந்து வரும் முதலாளிகளின் அதிகாரத்தை வலிமையைச் சட்டப் பூர்வமாக நியாயப்படுத்துவதுதான் என்று மார்க்சீயம் கூறும். இந்த உண்மையை நிரூபிப்பதற்கும் பெருமுயற்சி தேவையில்லை. அரசாட்சி என்ற நிலைமாறி, குடியாட்சி என்ற ஒன்றிலும், மிக மிக உயர்ந்த அரசாங்க அதிகாரிகளும் பணக்காரர்களுக்கும் அவர்களுடைய மறைமுகப்பிரதிநிதிகளுக்குத்தாம் முதலிடம். பக்தி, பணத்திற்குப் பிறகுதான். சட்டங்களைப் பற்றிச் சொல்லவே வேண்டியதில்லை அவற்றை இயற்றுப்பவர்களே அவர்கள். கலையையும் எளிதில் விலைக்கு வாங்கிவிட முடியும். பணவலிமைச் சுரண்டலுக்குத் தப்பியது அநேகமாக எதுவுமில்லை. கதே யினுடைய மெபிஸ்டாபிலிஸ், பணத்தின் வலிமையை 'பாஸ்ட்' டிற்கு விளக்குகிறான்:

உன்னுடைய கைகளும் கால்களும்
உன்னுடைய தலையும், பின்புறமும்
உன்னுடையவைதாம்;
என் மகிழ்ச்சிக்காக, என் விருப்பம்போல்,
நான் பயன்படுத்தும் பொருள்கள்,
அவை, என்ன, என்னுடையதில்லையா ?
ஆறு குதிரைகளை நான் வாங்க முடியும் என்றால்,
அவற்றின் சக்தி என்னுடையதில்லையா ?

நான் மனிதன் தான்,
ஆனால், இருபத்தி நான்கு கால்களை உடையவன்போல்
வேகமாகச் செல்கிறேனே;

இலக்கியம் சமூகக் கருத்தியலின் பகுதியாகப் பார்க்கப்படும் நிலையில், இலக்கியத்தின் முழுபரிமாணத்தைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டுமென்றால் முதலில் சமூகக் கருத்தியிலை அறிந்து கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது அதாவது. சமூகத்தின் பல பிரிவு களுக்கிடையே எற்படும் உறவின் தன்மையை அறிந்து கொள்ள வேண்டும். ''கதைப் போக்கின் நேர்த்தியைப் பற்றியும், பாத்திரங்களின் குண நலச் சிறப்பைப் பற்றியும் தாம் வழக்கமாக இலக்கிய மாணவன் சிந்திப்பான். ஆனால் இந்த அணுகுமுறை முற்றிலும் வேறுபட்டு, அரசியலையும் பொருளாதாரத்தையும் பற்றிப் படிப்பது போன்று இருக்கிறதே என்று அவனுக்கு தோன்றலாம். எனினும் ஓர் இலக்கியப் படைப்பை முழுமையாக விளக்குவதற்கு இந்த முறையில் படிப்பது தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாக இருக்கிறது''.

சமூகத்தின் பல வகுப்பினர்களிடையே அடையும் உறவின் தன்மையை அப்படியே பிரதிபலிப்பது நல்ல இலக்கியமாகாது. மாறாக, நல்ல எழுத்தாளன் தனக்கென ஒரு கருத்தியல் பார்வையை (Ideological perspective) கொண்டு, அதன் பின்னணியில் வாழ்க்கையின் பல யதார்த்தங்களை மனித அனுபவத்தை ஊடுருவி ஆராய்ந்து பார்த்து, சில உண்மைகள் கண்டுணர்ந்திருக்க வேண்டும். அவற்றை அவன் இலக்கியத்தில் படைத்திருக்க வேண்டும். அதாவது, இலக்கியத்திற்கும், சமூக மேல் கட்டுமானங்களான அரசியல், பொருளாதாரத்திற்கு மிடையே உள்ள செறிவான பிணைப்பை நல்ல எழுத்தாளன் உறுதிப்படுத்திக் கொண்டிருப்பான். மேற்கோளாக, பாரதி தாசனின் ''உழைப்பவரும் ஊராள்பவரும்'' என்றகவிதையை எடுத்துக்கொள்வோம்.

''மாடாய் உழைப்போர்க்கு விடில்லை சோறில்லை
நாடோறும் அங்கம் வளையல்... ஆண்டை மனைவி
போட மட்டும் தங்க வளையல்''.

உடம்பு வளைய, வளைய, ஓய்வின்றி உழைக்கின்ற வேலைக்காரர்களுக்கு, குறைந்தபட்சத் தேவையான விடில்லை, சோறில்லை. உழைக்கின்றவர்களுக்கு இழைக்கப்படுகின்ற கொடுமையும், அவர்களுடைய ஆதரவற்ற நிலையையும் வெளிப்படுத்துகின்ற முதல் வரி கவிஞரின் கோபத்தையும் உணர்த்துகிறது. உழைத்தும் வறுமையில் வாழ நேர்ந்திருக்கும், சூழலை, உழைப்பாளிகள் எதற்காகப் பொறுத்துக் கொள்ள வேண்டும் என்ற வினா எழுப்பினால், அதறகு விடை. அன்றைய சமூக சூழலை என்று நாம் அறிய முடியும் இவர்களுடைய உழைப்பைக் கொண்டு ஆள்பவர்களுக்கு. உடம்பு வளைவதில்லை. ஆனால் அவர்களுக்குக் கிடைப்பது தங்க வளையல் வேலை பார்க்கும் உடம்பிற்கு ஒதுங்க நிழல் இல்லை; ஆனால், ஆண்டை மனைவியின் உடலை அழகுபடுத்த, அவளுக்குத் தங்க வளையல். இப்படி, மிகவும் அப்பட்டமான பொருளாதார வேற்றுமையைச் சற்றும் மாற்ற நினைக்காமல், அடிமைபோல் வேலைக்காரர்கள் உழைப்பதற்குக் காரணம், அன்றைய சமூகத்தில் நிலவி வந்த கொள்கைகள், கோட்பாடுகள். ஆள்பவருக்குப் பணி செய்தல், அடிமைக்குக் கடமை, உழைப்பு, துன்பம் இல்லை, கடமையாற்றக் கிடைத்திருக்கும் வாய்ப்பு. இந்த ஏற்பாட்டை உடைக்க நினைத்தால், அவனுக்குக் காத்திருப்பது, பாவம், நரகம். இந்த அவலத் தன்மையை மனம் நொந்து, உணர்ந்து, மாற்றியாக வேண்டும் என்ற கவிஞனின் உறுதியை, சமூகப் புரட்சியை இந்த வரிகள் நமக்கு உணர்த்துகின்றன.

சமூகப் புரட்சியை நினைத்துப் பார்க்க முடியாத காலம் போய், அதற்காகக் குரல் கொடுக்கும் ஒரு கவிஞன் தோன்றுவது, வரலாற்றின் வளர்ச்சியாகும். சமூக வாழ்வில், வரலாறு ஏற்படுத்தியிருக்கும் மாற்றம் ஒரு பக்கம் என்றால், பாரதிதாசனின் எளிமையான சொல்லாட்சி, ஏற்படுத்தின இலக்கிய மாற்றம் மற்றொரு பக்கம். இப்படி, கவிதையானது, இலக்கியமானது சமூகச் சூழலுடன் பிரிக்க முடியாதபடி இணைந்து இருக்கிறது.

இலக்கியமும் மேல்கட்டுமானமும் (Super structure)

இலக்கியம் மேல்கட்டுமானத்தின் ஒரு பகுதியாக இருந்தாலும் பொருளாதார அடிப்படையை அப்படியே எந்தவித மாற்றமுமின்றி இலக்கியம் பிரதிபலித்தாக வேண்டும் என்ற கட்டாயம் இல்லை. இந்தக் கருத்தைத் தெளிவுபடுத்தி, ஜோசப் பிளாக் என்பவருக்கு எங்கல்ஸ் ஒரு கடிதம் எழுதுகிறார். "பொருள் முதல் வாத வரலாற்றுக் கோட்பாடின்படி, வரலாற்றில் அதை நிர்ணயிக்கும் கூறு என்னவென்றால், புறஉலகில் இறுதியாக நாம் காணும் உற்பத்தியும்தாம். நானோ, மார்க்ஸோ இதைத் தாண்டி எதையும் அறுதியிட்டுக் கூறியது இல்லை. ஆகையால், எங்களது இந்தக் கருத்தை மாற்றிய, பொருளாதாரக் கூறு ஒன்றுதான் எதையும் நிர்ணயிக்கிறது என்று யாராவது திருத்திக் கூறுவாராகில், அவர் இதை (வரலாற்றை) பொருளற்ற அபத்த நிலைகட்டத்திற்கு மாற்றிவிடுகிறார். பொருளாதாரச் சூழல் அடிக்கட்டுமானமாக, அடித்தளமாக இருந்தபோதிலும், வரலாற்றில், சமூகத்தில் நடைபெறும் போராட்டங்களின் போக்கின்மீது, மேல்கட்டுமானத்தின் எல்லாக் கூறுகளும் தங்களுடைய செல்வாக்கைச் செலுத்துகின்றன. தவிர, பல சந்தர்ப்பங்களில், அப்போராட்டங்களின் வடிவத்தையும் / உருவத்தையும் அவை நிச்சயிக்கின்றன" இந்தக்கடிதம் நமக்குணர்த்துவது என்னவென்றால் இலக்கியத்திற்கும் சமூக மேல்கட்டுமானங்களுக்குமிடையே உள்ள உறவின் தன்மை, மிகச் செறிவானது, நுட்பமானதும் ஆகும். மேற்கோளாக பொருளாதாரத்தில் மிகவும் பின்தங்கிய நிலையில் இருந்த கிரேக்கர்கள் தலையாயச் சிறப்புடைய இலக்கியத்தை, காவியத்தை உருவாக்கினார்கள். இது எப்படி முடிந்தது என்று மார்க்ஸ் விளக்குகிறார். "கிரேக்கச் சமூகம் மிகவும் வளராத நிலையிலிருந்தும் என்று சொல்வதைக் காட்டிலும், அப்படி ஒரு நிலையிலிருந்த அந்தக் காரணத்தினால்தான் சிறந்த இலக்கியத்தை உருவாக்க முடிந்தது என்று சொல்ல வேண்டும். வேலைப் பிரிவினை முறை (Division of Labour) என்ற ஒன்று முதலாளித்துவத்திற்குத் தெரிவதற்கு முன்னால், மனிதனுக்கும் இயற்கைக்குமிடையே ஒருவகை இசைவுத்தன்மைச் சாத்தியமாக இருந்தது". இந்த வேலைப்பிரிவினை முறை ஒரு

வரலாற்றுத் தேவையாக நிகழ்ந்தது. பொருளாதார வளர்ச்சியும் தொழிற் புரட்சியுமாகச் சேர்ந்து, வேலைப்பிரிவினை முறையே அன்றாட வாழ்க்கையின் ஒரு நியதியாக வளர்ந்து விட்டிருக்கின் றன. இதனுடைய பாதிப்பு, கடைசியில், உழைப்பாளியின் மீது தான். உழைப்பாளி, மனிதன் என்ற பெருமையிழந்து, ஒரு பொருள் என்ற நிலைக்கு குறுகி விடுகிறான். இதயம், இயந்திர மாகிறது. மனிதன் தனக்கே அந்நியமாகிறான். மனிதனின் அக வாழ்வைச் சிறிது சிறிதாக ஆனால் முற்றிலுமாக உருக்குலைக்கும் ஒரு கொடிய நோய், இந்த அந்நியமாதல். இது விளைவிக்கும் கொடுமையை மார்க்ஸ் தெளிவாக விளக்குகிறார். உற்பத்தியில் ஈடுபட்டிருக்கும் தொழிலாளி தன் உயிர்த் துடிப்பைத் தான் உற்பத்தி செய்யும் பொருளுக்குக் கொடுத்துவிடுகிறான். நாளடைவில், அவன், தன் மனதளவில் அந்தப்பொருளாகவே மாறிவிடுகிறான். உடல் உழைப்பிற்கென்றால், உள்ளம் பொருளுக்கென்றாகிவிடுகிறது. ''அவன் வாழ்க்கை அவனுக்குச் சொந்தமாக இருப்பதில்லை, அந்தப் பொருளுக்குச் சொந்தமாகி விடுகிறது. . . இப்படி, தன் னுடைய உற்பத்திப் பொருளின் தொழிலாளி புறவயப்படுத்திக் கொள்முதல் எதைக்குறிப்பிடுகிறதென்றால், அவனுடைய உழைப்பு ஒரு பொருளாக, ஒரு புறஉலக இருப்பாக மாறிவிடுகிறது. அது மட்டுமில்லை. அவனுக்கு வெளியேயும் அது வாழ்கிறது. அவனைச் சார்ந்திராமலும், அவனிடம் அந்நியப்பட்டும் அது வாழ்கிறது. மேலும், அவனுக்கே எதிராகச் செயல்படும் ஒரு தன்னிறைவு பெற்ற வலிமையாகவும் அது மாறி விடுகிறது. இறுதியில், பொருளுக்கு அவனால் கடனாகக் கொடுக்கப்பட்ட அவன் வாழ்க்கையானது, அவனையே, பகையாக அந்நியனாகக் கண்டு தாக்குகிறது''.

இப்படி, முழுவதும் அந்நியமாகி, மனிதனாக வாழ்வதற் குப் பதிலாக, ஒரு பொருளாக உலவி வரும் பெண் - தட்டெழுத் தாளரைச் சித்தரிக்கறார் எலியட் தன் 'பாழ்நிலம் கவிதையில், ஆன்மீக நாட்டம் இல்லாமை தான் வாழ்க்கையைப் பாழடித்து மனிதர்களை நடைப்பிணங்களாக்குகிறது என்ற எலியட்டின் கருத்து ஒரு புறமிருக்கட்டும். ஆனால் அந்நியப்பட்டு அலை கழிக்கப்படும் ஒரு பெண் - தட்டெழுத்தாளரைச் சந்திக்கிறோம்.

உறவுகளில் மிக நெருக்கமான ஆண் - பெண் உறவென்றால் உணர்ச்சி தரும் இன்பத்தில் மிக உன்னதமானது, மிக உச்ச மானது, இந்த உறவு தரும் இன்பம் தான். ஆனால் இந்த உறவும் மிகவும் மலினப்பட்டு, ஒரு கடும் வெறுமையாக மாறி யிருக்கிறது. இரண்டு இயந்திரங்கள் சேருகின்றன. பிரிகின்றன. பிரிந்தது கூடத் தெரியாமல் அவள் மற்றொரு இயந்திரத்தை இயக்குகிறாள். அவன் வந்தக் காரின் மீட்டர் கூடத் துடிக்கிறது; ஆனால் அவர்களுடைய இதயங்கள் துடிக்க வில்லை. இப்படிப் பட்ட வெறுமை வாழ்க்கைத் தான் அந்நியமாதல் நமக்குத்தரும் பரிசு என்றால், அந்நியமாதலையே கொடுத்தது, வேலைப் பிரிவினை முறை தான்.

இப்பொழுது, கிரேக்க இலக்கியத்தைப் பற்றி மார்க்ஸ் தந்துள்ள விளக்கத்தைத் தொடர்ந்து இரண்டு வினாக்கள் எழு கின்றன. ஒன்று : கடந்த கால க் . லைகளுடன் இன்றைய நிலை யில் நமது உறவு எப்படி இருக்க வேண்டும். இரண்டு : சமூக அடிக்கட்டுமானத்திற்கும் மேல் கட்டுமானத்திற்குமிடையே உள்ள தொடர்புஎத்தகையது.முதல் வினாவைப்பொருத்தவரையில்:கடந்த காலக் கலைகளை நாம் அனுபவித்து இன்புறுகிறோம் ஏனெனில் இன்றைய காலகட்டம், வரலாறு, பண்டைய சமுதாயங்களுடன் நம்மை இணைக்கிறது. இன்று நம்மைப் பாதித்து உருவாக்கிக் கொண்டிருக்கும் சக்திகளின் வளர்ச்சி குறைந்த நிலைமைகளை, கட்டங்களை அச்சமுதாயங்களில் காண்கிறோம். அதாவது நமக்கு ஒரு வரலாற்று உணர்வு உண்டாகிறது. மேற்கோளாகத் தமிழில் தோன்றியுள்ள முதல் நாவல்களைப் படிப்போருக்கு உடனடியாகத் தோன்றும் எண்ணம்; இன்று தமிழ் நாவல் மிகவும் வளர்ந்து இருக்கிறது ஆங்கில இலக்கியத்தில் பாதிப்பில் பிறந்தது தமிழ் நாவல். தொடக்கத்தில் இந்த இலக்கிய வடிவம் பெரும்பாலும் நீதி போதனைக்காகத் தான் பயன்பட்டது எனலாம். நிகழ்ச்சி அதற்குப் பின் ஓர் அறிவுரை; அதற்கு அடிப்படை சமயநம்பிக்கை. அந்த முதல் தமிழ் நாவல்களைப் படிக்கும்பொழுது நாம் கடந்து வந்திருக்கும் சமுதாய நிலைகளை, வளர்ச்சியின் கட்டங்களை நாம் உணர முடியும்.

இப்பொழுது இரண்டாவது வினாவை எடுத்துகொண்டால் அடிக்கட்டுமானத்திற்கும் மேல்கட்டுமானத்திற்கும்ஒன்றுக்கொன்று என்ற எளிய முறையில் அவற்றுகிடையேயுள்ள, உறவு அமைவதில்லை. தவிர, ஒவ்வொரு மேல்கட்டுமானமும் தனக்குரிய ஒரு சார்பற்ற முழுமையையும் கொண்டு இயங்கக்கூடும். கலை, இலக்கியம், அரசு, சட்டம், சமயம் போன்றவைகளுக்கெல்லாம் தனித்தனி வரலாறுகள் இருப்பதே இந்த உண்மை நல்ல எடுத்துக் காட்டு. மேற்கோளாக டி. எஸ்..எலியட்டின் ''பாழ்நிலம்'' என்ற கவிதையைச் சுருக்கமாக ஆராய்வோம்.

ஆன்மிக உணர்வு மிகமிகக் குன்றியதால் விளைந்த ஒரு வறண்ட வெறுமை; பொருள் முதல் கோட்பாட்டில் தளர்ச்சியும் இறுதி அர்த்தமின்மையும்தாம் பாழ் நிலத்தின் மையக்கருத்துக்கள். இக் குறைகளை நீக்க இன்றியமையாத வழியாக ஆன்மிகத் தேடலையும் அதன் சிறப்பையும் உணர்த்துவது இக்கவிதையின் நோக்கம் என்று பலர் கூறியுள்ளனர். இந்தக் கணிப்பு தப்பானதல்ல என்றும் கவிதையின் முழு பரிமாணத்தை அறிய இந்த பார்வை உதவாது என்பது மார்க்சீய அணுகுமுறை. இந்தக் கவிதைத் தோன்றிய காலத்திலிருந்த முதலாளித்துவ பொருளாதாரத்திற்கும் கவிதைக்குமிடையே எத்தனை நிலைகளில் பாதிப்புக்கள் நிகழ்ந்தன; எப்படி இவ்விரண்டும் சந்தித்துக் கொண்டன என்று அறிந்து கொள்வது அவசியம் என்று மார்க்சீய அணுகு முறை வலியுறுத்தும். உதாரணமாக, எலியட்டின் சமூகச் சூழல், ஆங்கிலேயச் சமூகத்துடன் அவருடைய ஒரு நிலையற்ற உறவு; சமுக வகுப்புகளிடையே இருந்த தன்மை; அரசியல், சமயப் பழைமைவாதியாக இருந்தாலும், இலக்கியத்தில் புரட்சிக்கு முன்னோடியாக இருந்தவர்களுள் எலியட் ஏன் முக்கியமானவராக இருக்க நேர்ந்தது; தவிர, பாதி கிருத்துவ, பாதி புத்த சமயக் கண்ணோட்டம் கொண்ட ஒரு புதிய ஆன்மீகப் பார்வைத்தோன்றக் காரணமாயிருந்த அந்தச் சமுகச் சூழ்நிலைகள்; இப்படி எல்லாவற்றையும் கவனத்தில் கொண்டு தான் எலியட்டின் 'பாழ் நிலக் கவிதையை அணுக வேண்டும். அப்பொழுது தான் அக் கவிதையின் முழு பரிணாமம் நமக்குக் கிட்டும். இப்படிச் சொல்லு

வதனால், எலியட் காலத்தின் முதலாளித்துவப் பொருளாதாரத் தைத் தான் அக்கவிதைப் பிரதிபலிக்கிறது என்று மிகவும் எளி மைப்படுத்தி புரிந்து கொள்ளக் கூடாது. இலக்கியத்திற்கும் அது தோன்றிய காலத்தின் கருத்தியல்களுடனான உறவு மிகவும் செறிவானது என்று முன்பே குறிப்பிட்டுள்ளோம். இன்னொன்று: உள்ளடக்கத்தைக் கணக்கிலெடுத்துக் கொண்டு, பாழ்நிலக் கவிதையை ஆராய்ந்த அதே நேரத்தில், அதனுடைய உருவத்தைப் பற்றியும் தீவிரமாக ஆராய முடியும். சுருக்கமாக அக்கவிதை வெளியிடப்பட்டபொழுது, வரவேற்பைக் காட்டிலும், மறுப்புதான் மிகுந்திருந்தது. கவிதைக்காகப் பயன்படுத்தப்பட்ட காகிதமும் மையும் தேவையின்றி வீணாகியுள்ளன என்று கருத்துத் தெரிவித் துள்ளவர்களும் இருக்கிறார்கள். ஆனால், இன்று ஆங்கிலக் கவிதை வரலாற்றில், அதற்கென மிகச்சிறந்த இடம் ஒதுக்கப் பட்டுள்ளது. கவிதை உருவத்தை வெறும் உத்தியாகமட்டும் காணாமல், கையாளப்பட்டிருக்கும் உள்ளடக்கத்திற்குரிய உருவ மாகவும், கவிஞனின் உணர்வுநலனை வெளிப்படுத்தும் ஒன்றா கவும், அது புகழப்படுகிறது.

இலக்கியமும் கருத்தியல்களும்

மார்க்சீயத்தைப் பொறுத்தவரையில், கருத்தியல் என்பது சில கொள்கைகளின் தொகுப்போ, கூட்டமோ அல்ல. மாறாக அது வாழ்க்கை முறையைச் சுட்டிக் காட்டுகிறது; தன் வகுப்பிற் குரிய பணிகளை ஒருவன் எவ்வாறு செய்து கொண்டு வாழ்கிறான் என்பதைப் பற்றியது. சுருங்கக் கூறினால், கருத்தியல் என்பது உண்மையில் வகுப்பு வழி வாழ்க்கைமுறை தான் சில மதிப்புகள் (values), கருத்துக்கள், உருவகங்கள் இவையெல்லாம் ஒருவனை அவனுடைய வர்க்கப்பணிகளுடன் இறுக்கமாகப் பிணைத்து விடு கின்றன. அதனால், சமூகத்தை ஒரு ஒட்டுமொத்த முழுமையாகப் பார்க்கின்ற அனுபவத்தையும் அறிவையும் அவன் பெற முடி யாதவாறு அவனைத் தடுக்கின்றது. ஆனால் கருத்தியல்களுக்கும் இலக்கியத்திற்குமிடையே உள்ள உறவு இவ்வளவு எளிமையானது அல்ல. இந்த உறவின் இரண்டு தீவிர நிலைகள் இப்படி

இருக்கும் ஒன்று: இலக்கியம் என்பது ஏதோதவாரு கலைப் படைப்பின் வடிவத்தில் இருக்கும் கருத்தியல் தவிர மற்றெதுவு மில்லை இரண்டு: கருத்தியல் எல்லைகளைத் தாண்டி, மீறி ஒரு சிறந்த இலக்கியம் நிற்கும். பிரெஞ்சு மார்க்சீஸ்டான லூயி அல்தூஸர், இலக்கியம், கருத்தியல்களுக்குமிடையே உள்ள நுணுக்கமான உறவை ஒரு புதுப்பார்வையுடன் காண்கிறார். கருத்தியல், இலக்கியம் ஆகிய இவ்விரண்டும், உலகத்தை நாம் அனுபவித்து புரிந்து கொள்ள நமக்குப் பயன்படும் இரண்டு கற்பனை வழிகள் ஒரு குறிப்பிட்ட சூழமைவில் வாழ்வது எப்படி இருக்கும் என்று கற்பனையில் வாழ்ந்து உணர்ந்து கொள்ள இவ் இரண்டும் பயன்படுகிறது. ஆனால் இலக்கியமானது வாழ்க்கை அனுபவத்தை அப்பட்டமாக வெறுமனே கண்ணாடி போன்று பிரதிபலிப்பதில்லை. மாறாக, கருத்தியலைச் சற்றுத் தள்ள தூரத் தில் நிறுத்தி வைத்து, புறவயப்படுத்தி, அதை அறிவுப் பூர்வமாகத் தெளிவுபடுத்துவதோடு மட்டுமின்றி, உணர்ச்சிவழி அனுபவிக்கவும் வழிசெய்கிறது. மேற்கோளுக்காக, பாவேந்தரிடமே செல்வோம். வெகுகாலமாக இருந்துவந்த கோட்பாடு அரசபிறப்பு உவமை கூறமுடியாத உன்னதப் பிறப்பு, தெய்விகத் தன்மை வாய்ந்தது. செல்வம் கடவுளின் பரிசு என்றால், அரசன் செல்வத்தின் இருப் பிடம், ஆகையால் இறைவனின் பிரதிநிதி கேள்விக்கு அப்பாற் பட்டவன். அவனது விருப்பம் சட்டம், அவனது செயல், வேத வழிபாடு, அரசனின் உயிர், மற்றவர்களின் உயிரைவிட மிகமிகச் சிறந்தது, அவன் உயிருக்காக மற்றவர்கள் உயிர்விடுவது தியா கம், இறைவனின் கட்டளை, இப்படியொரு கருத்தும் நம்பிக் கையும் ஆழமாக வேரூன்றியிருக்கும் சமூகத்தில் வண்ணானாகப் பிறந்தால், அது அவனுடைய விதி. அதை அவன் ஏற்றுக் கொண்டாக வேண்டும். முன்னேற்றத்தைப் பற்றிச் சிந்திக்கக் கூடாது. இப்படியொரு நிலையில் நாம் வாழ்ந்திருந்தால், இவ் வாழ்க்கை எப்படி இருந்திருக்கும் என்று நாம் உணர பாரதிதாசன் கவிதை வரிகள் நமக்கு உதவுகின்றன. விதியென்ற பெயரில் பிறப்பில் உயர்வு தாழ்வு காண்பதும், உயர்குடிப் பிறப்பு என்ற பெயரில், மற்றவர்களின் உழைப்பைச் சுரண்டுவதும் கண்ட பாரதிதாசனின் மனிதநேயக் கோபம், பீறிட்டு வெளிவருவதைக்

காணலாம். எளிமையான சொல்லும், யாப்பும் நமக்கு நன்கு உதவுகின்றன.

உடைசுமந்த கழுதை கொண்டு
உழைத்தோர் நிலைமையும்
உடைமை முற்றும் படையை ஏவி
அடையும் மன்னர் நிலைமையும்
கடவுளாணை யாயின் அந்த
உடைவெளுக்கும் தோழரைக்
கடவுள்தான் முன்னேற்றுமோ தன்
கழுதை தான் முன்னேற்றுமோ ?

இப்படி, கருத்தியலோடு இணையவும் அதேநேரத்தில் அதைவிட்டு விலகி நிற்கவும் ஓர் இலக்கியத்திற்கு, சுவைப் படைப்பிற்கு எது உதவுகிறதோ. அதைக் கண்டு பிடிப்பதில்தான் சிறந்த மார்க்சீய அணுகுமுறை அக்கறை கொள்ள வேண்டும் என்று லூயி அல்தூஸர் திண்ணமாகக் கருதுகிறார். இந்த நிலையில், கலைப்படைப்பை ஒருவித உருவ அமைப்பாக அணுகுவது, ஆராய்வது தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாகிவிடுகிறது.

உருவமும் உள்ளடக்கமும்

மார்க்சீய அணுகுமுறை இலக்கிய உருவயியலை எதிர்க்கிறது, மறுக்கிறது, உருவயியலில் உள்ளடக்கத்திற்குச் சிறப்பிடம் இல்லை. உருவகம், சொல்லாட்சி, ஓசைநயம் போன்ற மற்றும் பல இலக்கிய உத்திகள் எப்படி உருவ அமைப்பின் நேர்த்திக்குப் பயன்பட்டுள்ளன என்று ஆராய்வதுதான் உருவயியல் திறனாய்வின் முக்கியப் பணியாக இருக்கும். உள்ளடக்கத்தின் சிறப்பு அது தோன்றியுள்ள காலத்துடன், இணைந்திருக்கும். அதாவது உள்ளடக்கம் வரலாற்றுடன் தொடர்புடையதாக இருக்கும். இந்தத் தொடர்பை உருவயியலை ஏற்றுக்கொள்வதில்லை ''உள்ளடக்கத்திற்குரிய உருவமில்லை என்றால் உருவத்திற்கு எந்தவித சிறப்பும் இல்லை'' என்று மார்க்ஸ் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

உள்ளடக்கத்தின் முக்கியதுவத்தை வலியுறுத்துகின்ற அதே சமயம் ஒருதரமற்ற கொச்சைத்தனமான மார்க்சிய அணுகுமுறையைப் பற்றியும் ஜார்ஜ் லூகாஸ் எச்சரிக்கிறார். உருவநேர்த்தியைச் சற்றும் கவனிக்காமல், கருத்தியல் தொடர்பான கருத்துக்களை படைப்பில் வலிந்து கண்டு, தொகுத்து, பின்பு அப்படைப்பை வர்க்கப் போராட்டத்துடன் பின்னிவிடுவது மிகவும் தரமற்ற மார்க்சிய அணுகுமுறை என்று கூறும் லூகாஸ் உருவமைப்புக்கள் தாம் உண்மையில் கருத்தியல்களைத் தாங்கிக் கொண்டிருப்பவை என்று உறுதியாகக் குறிப்பிடுகிறார். லியான் டிராட்ஸ்கி என்னும் மார்க்சியத் திறனாய்வாளர் இலக்கிய உருவமைப்புகளில் ஏற்படும் மாற்றங்களைக் கருத்தியல்களில் நிகழும் மாற்றங்களுடன் தொடர்பு படுத்திக் காண்கிறார். கருத்தியல்களில் அடிப்படை மாற்றங்கள் தோன்றிய பின்புதான், அவற்றின் விளைவாக, இலக்கிய உருவ மைப்பில் மாற்றங்கள் ஏற்பட முடியும் என்று டிராட்ஸ்கி வலி யுறுத்துகிறார். 'நாவல்' என்ற இலக்கிய உருவமைப்பு 18ம் நூற்றாண்டில் தோன்றியதற்குக் காரணமே, அப்பொழுது நிகழ்ந்த கருத்தியல் மாற்றங்கள்தாம் என்பார் ஐயான் வாட். அரசன், அரச குடும்பத்தினர், பிரபுக்கள், மற்றோர் என்று காலம் கால மாக இறுகியிருந்த சமுதாய அமைப்பில் தனிமனிதன் முற்றிலும் ஒதுக்கப்பட்டான். பின்பு, காலப்போக்கில், கருத்தியல்களில் மாற்றம் ஏற்பட, தனிமனிதன் முக்கியத்துவம் பெற்றான். தனி மனித உளவியலும், பொருளாதார வாழ்க்கையில் முன்னேற வேண்டும் என்ற அவனுடைய வேட்கையும் அங்கீகாரம் பெற்றன. அதன் விளைவாகத்தான், நாவல் என்ற இலக்கியம் தோன்றி வளர்ந்தது என்று ஐயான் வாட் எழுதுகிறார். இப்படி, சமூகத் தின் அன்றைய உளவியல் தேவைதான் கருத்தியலில் மாற்றம் விளைவிக்கிறது. இந்த மாற்றம், தொடர்ந்து, இலக்கிய உருவத் தின் மாற்றமாக இவ்வகை மாற்றங்களை ஆழமாக உணர்ந்து செயல்படுகிறது. ஒருவனுக்கு அரசியல், சமூகம் ஆகியவற்றில் அசைக்க முடியாத ஈடுபாடு வேண்டும். அவற்றின் வளர்ச்சிக்குத் தன்னையே அர்ப்பணித்துக்கொள்ளவும் தயங்காத ஒரு கடமை யுணர்வு வேண்டும்.

படைப்பாளியும் அவனது கடமையும்

இங்கே, முக்கியமாக இரண்டு கருத்துக்கள் பரவலாகப் பேசப்பட்டு வருகின்றன. ஒன்று: நலனுக்காகப் படைப்பைப் பிரச்சார முறையில் உருவாக்குவது. இரண்டு: கலையுணர்வுடன் உருவாக்கப்படும் படைப்பில் தொழிலாளர் நலன் இயல்பாகக் கூடி வருவது. இவ்விரண்டு கருத்துக்களைச் சற்று விரிவாகக் காண்போம். 'பிராலிட்கல்ட்' என்ற அமைப்பு இலக்கியம் முழுவதுமாகத் தொழிலாளர் நலனுக்குத்தான் பயன்பட வேண்டும், பயன்படுத்தப்பட வேண்டும் என்ற நம்பிக்கையில் உறுதியாக இருந்தது. 'ராபேலை எரித்துவிடு' என்று மாயகாவோஸ்கி குரல் எழுப்பினார். தொழிலாளர் கருத்துக்களையும் உணர்ச்சிகளையும் அவர்களுடைய நலனுக்காக ஒருமைப்படுத்த உதவும் ஒரு வகுப்பு-ஆயுதமாகத் (Class-weapon) தான் கலை இருக்க வேண்டும் என்று நம்பினார்கள். லெனின் போன்றவர்கள், இலக்கியம் கட்சி இலக்கியமாகத்தான் வளரவேண்டும் என்று விரும்பினார்கள்.

மார்க்ஸின் கருத்து மாறுபட்டிருந்தது. "ஒரு எழுத்தாளன் தன்னுடைய படைப்பை ஏதோவொரு பயனை, முடிவை அடையப் பயன்படும் கருவியாக நோக்குவதில்லை. படைப்புகளே பயன்கள் தான். ஒரு பட்டுப்பூச்சி பட்டினை உற்பத்தி செய்ய எது காரணமோ, அது தான் மில்டன் 'இழந்த சொர்க்கம்' படைப்பதற்கும் காரணம். அதாவது, படைத்தல் மில்டனுடைய இயல்பின் செயல்பாடு". இப்படிச் சொல்லியிருப்பினும், இலக்கியக் கணிப்புகளில் அவருடைய அரசியல் விருப்பங்கள் நன்றாகவே வெளிப்பட்டன, சமூக யதார்த்தம் அவருக்குப் பிடித்தது, பிடிக்காதது புனைவுநவிற்சி. படைப்பாளியின் ஈடுபாடு எப்படி வேண்டும் என்று மார்க்ஸ், எங்கல்ஸ் கருதினார்கள் என்பதை எங்கல்ஸின் இரண்டு கடிதங்களில் காணலாம்.

1885ல் மின்னா காட்ஸ்கிக்கு எழுதின கடிதத்தில் "வெளிப்படையாக, சார்புடையதாக இருத்தல் ஓர் எழுத்தாள

னுக்குத் தவறாகிவிடும். சமூகச் சூழ்நிலைகளைச் ஆரவாரமின்றிச் சித்தரிக்கும் முறையில் அவனுடைய அரசியல் கருத்துக்கள் வெளிப்படவேண்டும்'' மேற்கோளாக, டானி கானூர் என்னும் ஆங்கிலக் கவிஞனின் 'கிழட்டு மனிதர்கள் என்ற கவிதையை எடுத்துக்கொள்வோம். அவர்களுடைய வாழ்க்கையை இப்படி விவரிக்கிறார்.

''யுத்தத்தின் போது. யுத்தத்திற்குச் சென்றார்கள்,
சமாதானம் இருந்தபொழுது, வேலை தேடினார்கள்
அவர்களுடைய குறைகள் சொர்க்கத்தில் கேட்கப்பட்ட
தென்றால்

அதற்கான அறிகுறிகள்
பூமியில் இல்லையே !''

இதேபோன்று, சமூகமும் அரசாங்கமும் அவர்களை கருணையின்றி ஆதரவின்றி சட்டென ஒதுக்கித் தள்ளியதைக் குறிப்பிடுகிறார். முதியோர் இல்லத்தில் அவர்கள் வாழ்க்கைத் தொடருகிறது.

''கருப்புப் புகைக் குழாயைப் புகை பிடித்த வண்ணம்,
தங்களை விட்டுச் சென்ற மனைவிகளையும் மக்களையும்
அவர்களுடைய கனவு நிறைந்த கண்கள் காண்கின்றன.''

சண்டையின் காரணமாக வாழ்க்கை இழந்தவர்களின் துன்பத்தை தெளிவாகப் படம்பிடித்துக் காட்டுகிறார். கவிஞனின் மனித நேயம் அழகுற கவிதை வழி வெளிப்படுகிறது. தன் கருத்தை அவர் பிரகடனப்படுத்த வில்லை, மாறாக, கவிதைவழி பிரகாசப் படுத்துகிறார்.

1888 மார்கரேட் ஹார்க்னெஸிற்கு எழுதின கடிதத்தில்'' யதார்த்தம்/நடப்பு என்பது, என் மனதிற்குப் புலப்படுகின்ற வழியில் பார்த்தால், விவரங்களை உண்மைகுன்றாமல் தருதல் என்பதுடன் கூட, மாதிரியான சூழ்நிலைகளில் (typical situation) மாதிரிப் பாத்திரங்களின் (typical characters) உண்மை குன்றா

மலும் பிரதிபலிப்பதாகும்'' இதே கருத்தை சற்று விரிவாக விளக்குகிறார் டெரி ஈகில்டன்: ''படைப்பாளி தன்னுடைய அரசியல் கண்ணோட்டங்களை தன் படைப்பில் வலிந்து ஏற்றத் தேவையில்லை. ஒரே குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் மறைந்து இயங்கிக் கொண்டிருக்கும் உண்மையான சக்திகளை புறவயப்படுத்தி சரியாக வெளிப்படுத்தினாலே அவன் தன்னுடைய சார்புத்தன்மையில் ஏற்கனவே இயங்கிக் கொண்டிருப்பது தெரியும். யதார்த்தத்திலேயே சார்புத்தன்மை இயல்பாக இறைந்திருக்கிறது. சமூக உண்மையை படைக்கும் முறையில் அந்தச் சார்புத் தன்மை வெளிப்படவேண்டுமேயன்றி, படைப்பாளியின் அகவயப்பட்ட முன்முடிவாக அது இருக்கக்கூடாது.

மார்க்சியத் திறனாய்வு எப்பாதையில் செல்லவேண்டும். அதனுடைய கடமைகள் என்ன என்பதை டெரி ஈகில்டனின் வார்த்தைகளோடு இக்கட்டுரையை முடிக்கலாம். ''கடந்த கால இலக்கியத்தை, எவ்வளவு மறைமுக வழியானாலும் சரி, ஆண்-பெண் சுரண்டலுக்கு எதிராக நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கும் போராட்டத்துடன் நாம் தொடர்புபடுத்தியாக வேண்டும். அப்படிச் செய்ய முடியாமல் போனால், நம்முடைய சொந்த நிகழ்காலத்தை நாம் முழுமையாகப் புரிந்து கொள்ள முடியாமல் போவதோடு மட்டுமின்றி, அதைத்தகுந்த முறையில் மாற்றி அமைக்கவும் வலிமையற்றவர்களாகி விடுவோம். மேலும், இலக்கிய நூல்களை மார்க்சிய முறையில் ஆராய்வதற்கும் திறமை குன்றிவிடும்; அல்லது சிறந்த கலையையும் சிறந்த சமூகத்தையும் உருவாக்கத் தேவையான அந்த இலக்கிய உருவங்களைத் தோற்றுவிக்கத் தேவையானத் திறமையும் அற்றவர்களாகி விடுவோம். 'இழந்த சொர்க்கத்'தையோ, (Milton) 'மிடில்மார்ச்' சையோ (Eliot) விளக்குவதற்குப் பயன்படும் மற்றுமொரு இலக்கிய உத்தி அல்ல, மார்க்கியத் திறனாய்வு. அடக்குமுறையிலிருந்து நாம் பெறும் விடுதலையின் ஒரு பகுதியாகும் அது''.

குறிப்பு: இத்தக் கட்டுரையின் போக்கு டெரி ஈகில்டனின் ''மார்ச்சீஸமும் இலக்கியத் திறனாய்வும்'' என்ற நூலை முழுவதுமாக சார்ந்திருக்கிறது

ஃப்ராய்டும் இலக்கியமும்

டாக்டர் பொ.நா. கமலா
தமிழ்த் துறைத் தலைவர் (ஓய்வு)
எஸ்.எஃப். ஆர். கல்லூரி, சிவகாசி.

முன்னுரை

ஆஸ்டிரியா நாட்டில், வியன்னாவில் கி.பி.1856 முதல் கி.பி.1939 வரையில் வாழ்ந்திருந்தவர் உளநோய் மருத்துவர் சிக்மண்டு ஃப்ராய்டு. ஃப்ராய்டு ஓர் உளநோய் மருத்துவராக இருந்த போதிலும், அவர் வெளியிட்ட உளவியல் கருத்துக்கள் கலை, இலக்கியம், சமூகம், அறவியல், போன்ற அனைத்துத் துறைகளையும் பாதித்தன. ஃப்ராய்டு ஓர் இலக்கியவாதியும் கூட, கலையும், இலக்கியமும் பற்றிய தம் கருத்துக்களையும் வெளியிட்டுள்ளார். டாடாவ்ஸ்கி, கதே, ஈ.டி ஏ ஹாஃப்மன், இப்சென், ஜென்சென், லியனர்டோ-டா-வின்சி, மிக்சிலஞ்ஜிலோ, ஷேக்ஸ்பியர், ஸ்டீஃபன், ஜ்விக், கிறிஸ்டஃப் ஜைஜ்மன் ஆகிய கலைஞர்களைப் பற்றிய தம் கருத்துக்களைத் தெரிவித்துள்ளார்.[1] டிடராட்டின் 'ரமே' என்ற நெடுங்கதையைப் பாராட்டியுள்ளார்.[2] அறிவியல் அடிப்படையில் இலக்கியத்தைப் படித்தாய விதி முறைகளையும், கருத்துக்களையும் வழங்கியுள்ளார். அன்னாரது கோட்பாடுகளைக் கண்டறிந்து, அக்கோட்பாடுகள் இலக்கிய உலகை எங்ஙனம் பாதித்தன எனக் கூறுவது இக்கட்டுரையின் குறிக்கோளாம். கட்டுரையின் முற்பகுதி ஃப்ராய்டின் கோட்பாடுகளை விளக்க, பிற்பகுதி அக்கோட்பாடுகளை இலக்கியங்களுடன் இணைத்துக் காணுமுகமாக அமைந்துள்ளது.

ஃப்ராய்டின் கோட்பாடுகள்

1.1 வாழ்வின் இரு சக்திகள்

ஆழ்மனத்தின் உறைவுகளின் வெளிப்பாடு வாழ்வு உந்துதலாகவும் (Libido), அழிவு உந்துதலாகவும் (Thanatos / Death Drive) விளங்குகிறது.

வாழ்வு உந்துதல் (Libido)

நனவிலி மனத்தின் உளவியல் சக்தியை (energy) ஃப்ராய்டு 'லிபிடோ' என்றார். மனித நடத்தையில் ஆதிக்கம் செலுத்தும் சக்தி லிபிடோ அல்லது உணர்ச்சி உந்துதல் கொள்கையாகும். இயல்பூக்கங்களின் (Instrincts) அடிப்படையில் இக்கொள்கையை ஃப்ராய்டு கண்டறிந்தார்.[3]

சாவு உந்துதல் (Thanatos / Death Drive)

அதிர்ச்சி தரத்தக்க துன்பம் தரும் நிகழ்ச்சிகளை உள்ளமானது மீட்டுருவாக்கம் (Repetition Compulsion) செய்கிறது.[4] அங்ஙனம் மீண்டும் மீண்டும் செய்த உள்ளம் சக்தியற்றுப் போகையில் சாவை நோக்கிய உந்துதல் செயல்படுகிறது. அரிஸ்டாட்டில் கூறிய 'Catharsis' என்ற கருத்தை ஃப்ராய்டு தன்னுடைய சரிவு உந்துதலை விளக்கப் பயன்படுத்துகிறார்.[5] துன்பியல் நாடகங்களைக் காணும் பார்வையாளர்கள் மகிழ்ச்சியை நாடவில்லை. மாறாக அவை நாயகனின் துன்பத்தை அனுபவிக்கும் போது, தனக்கு ஏற்பட்ட துன்பத்தை விட மிகுதியான துன்பங்களை வாழ்வில் சந்திக்க ஆயத்தமாகிறார்கள்.[6] இங்ஙனம் துன்பத்தை மேற்கொள்ளச் செய்வது சாவு உந்துதலே.

1.2 விழிப்புணர்வுக்குரிய பகுதிகள்

விழிப்புணர்வுக்குரிய பகுதிகள் மூன்று என்பார் ஃப்ராய்டு அவையாவன :

நனவிலி நிலை (Unconscious Stage)

மனத்தின் அடித்தள நிலையில் உள்ள அறிதல்கள் இந் நிலையின் பாற்படும்.

நனவு நிலை (Conscious Stage)

உள்ளத்தின் அறிதல் நிலை நனவு நிலையாம்.

மீள் நனவு நிலை (Pre - Conscious / Sub - conscious stage)

மறந்தனவற்றை நினைவிற்குக் கொண்டு வரும் நிலை மீள் நனவு நிலையாம்.

1.3 உள்ளத்தின் பகுதிகள்

உள்ளத்தின் பகுதிகள் மூன்று என்பது ஃப்ராய்டு கருத்தாம்.

துய்ப்பு மனம் (Id)

இன்ப நாட்டம் அடிப்படையில் செயல்படுவது துய்ப்பு மனமாகும். இது 'இத்' (Id) எனப்படும் 'I should, I could I would' என்பதன் சுருக்கமே இது.

செயல் மனம் (Ego)

துய்ப்பு மனத்தின் ஒரு பகுதி செயல் மனமாகிறது. துய்ப்பு மனத்தின் இன்ப நாட்டத்திற்கும் (pleasure principle) உலகில் உண்மை நிலைக்கும் இடையே செயல்படும் மனம் செயல் மனமாகும்.

நெறிப்படுத்தும் மனம் (Super Ego)

சமூகக் கட்டு திட்டங்களுக்கேற்ப துய்ப்பு மனத்தை நெறிப் படுத்துவது இதன் பணியாம்.

இம்மூன்று பகுதிகளும் ஒன்றையொன்று பாதித்தும், ஒன்றுடன் ஒன்று இடை வினையாற்றியும் மனிதனது நடத்தையைக் கட்டுப்படுத்துகின்றன.

1.4 ஆளுமை வளர்ச்சி (Personality Development)

குழந்தைப் பருவத்தில் அதாவது பிறப்பு முதல் பருவமடைதல் வரை மட்டுமே ஒருவரது ஆளுமை வளர்ச்சியடைகிறது என்பது ஃப்ராய்டு கருத்து. ஆளுமையை நிர்ணயிக்கும் 'லிபிடோ'வின் வளர்ச்சிக்குரிய ஐந்து நிலைகளாக ஃப்ராய்டு கூறுவன :

வாய்நிலை (Oral Stage)

இது வாய் சார்ந்த நிலையாம்.

கழிவு நிலை (Anal Stage)

இந்நிலையில் ஏற்படும் விரக்தி குழந்தையின் ஆளுமையைப் பாதிக்கிறது.

பாலியல் நிலை (Sexual Stage)

பாலியல் சார்ந்த நிலை இது. இந்நிலையில் தாய்-மகன் அதீத உறவு, தந்தை மகள் அதீத உறவு 'ஒடிபஸ் சிக்கலா'க மாறக் கூடும் என்பது ஃப்ராய்டியனிசம்.

மறை நிலை (Latency stage)

இந்நிலையில் பாலியல் உணர்வுகள் வெளிப்படாது மறைவாக உள்ளன.

பிறப்பு நிலை (Genital Stage)

இயல்பான இரு பாலார் உறவுக்குரிய நிலை இது.

ஒரு நிலையிலிருந்து மறு நிலைக்கு வளருகின்ற போது லிபிடோவின் சக்தியானது பேணப்படாமல் ஒரு நிலையில் தங்கிப் போவதுமுண்டு. அப்போது வயதால் முதிர்ச்சி பெற்றவரும் நிறுத்தப்பட்டுள்ள (Fixation) கீழ்நிலையின் பண்புகளைப் பெற்று விடுவர். அதனால் அன்னாரது ஆளுமை ஏழ்மையுறும்.[7]

1.5 ஃப்ராய்டின் கொள்கைகள்

துய்ப்புக் கொள்கை (Pleasure Principle)

'எல்லா வுயிர்க்கும் இன்பம் என்பது
தானமர்ந்து வரூஉம் மேவற் றாகும்'
(1168)

என்பது தொல்காப்பியம். எல்லா உயிர்களும் இன்பத்தையே விரும்புகின்றன. துய்ப்பு மனத்தின் சக்திகள் உடனடியாகத் துய்த்தலை விரும்புவதால் இது துய்ப்புக் கொள்கை அல்லது இன்ப நாட்டம் எனப்படுகிறது. சூழ்நிலை பற்றியும், உண்மை நிலை (Reality) பற்றியும் இது கவலைப்படுவதில்லை. மாந்தர்

கூடி, சமூகமாக வாழத் தொடங்கிய பிறகு, இதன் ஒரு பகுதியே செயல் மனமாக (Ego) மாற்றம் பெறுகிறது.[8]

உண்மைக் கொள்கை(Reality Principle)

சூழ்நிலையின் உண்மை நிலைகளுடன், வாழ்வின் உண்மை நிலைகளுடன் ஒருவரது நடத்தை பொருந்திப் போக வேண்டிய தேவை காரணமாகச் செயல் மனம் இயங்குகிறது. வாழ்க்கை நாடகத்தின் முக்கியப் பகுதி, துய்ப்பு மனத்தின் இன்ப நாட்டத்திற்கும் உலகியல் உண்மைக்கும் இடையே நடக்கின்ற போராட்டமாகும்.[9]

உளவியல் தீர்மானிப்பு (Psychic Determintum)

மனித நடத்தைகளுக்குக் காரணமும், விளைவும் அவனை இயக்கும் சக்திகளே என்றும் காரணமின்றி எந்த நடத்தையும் உருவாவதில்லை என்றும் ஃப்ராய்டு கூறுவார். காரணமின்றிக் காரியமில்லை என வலியுறுத்தும் இந்த உளவியல் கொள்கை 'உளவியல் தீர்மானிப்பு' எனப்படுகிறது.[10]

1.6 உளப் பகுப்பாய்வு முறை (Psycho-analysis)

தன்னிடம் சிகிச்சை பெற வந்த உளநோயாளிகள் பலர் பலவகையான உந்துதல்கட்கும் (Drives), அனுபவங்களுக்கும் (Experiences) தம்மையறியாமலேயே ஆட்படுவதை ஃப்ராய்டு உணரவந்தார்.

ஒருவரது நடத்தையை உருவாக்குவதில் நனவலி மனத்திற்கும் பெரும் பங்கு இருப்பதையும், நனவிலி மனத்தில் இளமைப் பருவத்து நிகழ்ச்சிகள் பற்றிய நினைவுகள் நிறைந்திருப்பதையும் ஃப்ராய்டு கண்டறிந்தார். கடந்த கால நினைவுகள் துன்பகரமானவையாக இருந்தால் மாந்தர் அவற்றைத் தம் நனவு நிலையிலிருந்து நீக்கி நனவிலி மனத்தில் ஒடுக்க (Regression) முயல்வதை ஃப்ராய்டு அறிய வந்தார். அவ்வாறு நனவு நிலையிலிருந்து கடந்த கால நிகழ்வுகளை நீக்கி நனவிலியில் ஒடுக்க முயலும் முயற்சியானது மாந்தரின் ஆக்கப் பூர்வ

மான வாழ்வுக்குரிய திறமைகளைப் பாதித்தால், அன்னார் நரம்பு நோயாலும் (Neurosis) உள நோய்களாலும் (Psychosis) பீடிக்கப்படுவதைச் சோதனைகள் மூலம் உணர்ந்தார்.

உள நோயாளிகளைக் குணப்படுத்த ஃப்ராய்டு உளப் பகுப்பாய்வு முறையைக் கையாண்டார். நிறைவேறாத இயல்பூக்கங் களாகிய விழைவுகள் நனவிலி மனத்தில் படிந்துள்ளன. அவை கனவுகள், பகற்கனவுகள், பிழைகள் (errors), பிறழ்வு நடத்தைகள் (abnormal behavior) மூலம் நனவு நிலைக்கு வருகின்றன. நனவிலி மனத்தைப் பகுத்தாய்வதன் மூலம் பிறழ்வு மனநிலை யைக் குணப்படுத்தினார். நனவிலி மனத்தைப் பகுத்தாய நோயாளியைச் சாய்விருக்கையில் படுக்கச் செய்து தன் மனத்தில் தோன்றும் எண்ணங்களைத் தடையின்றி வெளியிடச் செய்தார்[11]

1.7 அறிவியல் உலகுக்கு ஃப்ராய்டின் மாபெரும் நன்கொடைகள்

புறச்சார்பற்ற கருத்துத் தொடர்பு (Free Association)

நனவு மனத்திற்கும் அதன் சூழ்நிலையிலுள்ள நனவிலி மனத்திற்கும் இடையே உள்ள தொடர்பானது சுய அறிவுக்கு எட்டாத ஒரு தொடர்பாகும் என்பது ஃப்ராய்டின் மாபெரும் கண்டிப்பாகும். இதனைப் புறச் சார்பற்ற கருத்துத் தொடர்பு (Free Association) என்றார் ஃப்ராய்டு.[12]

கனவு விளக்கம் (Dream Analysis)

மூவாயிரம் உள நோயாளிகளின் கனவுகளை ஆராய்வதன் மூலம் ஒடுக்கப்பட்ட எண்ணங்கள், எழுச்சிகள், நோக்கங்கள், அனுபவங்கள், விளைவுகள் யாவும் நனவிலி மனத்தில் படிந்து உள்ளமையைக் கண்டறிந்தார். இக்கனவுகளுக்கு ஃப்ராய்டு அளித்த விளக்கங்கள் (Dream Analysis) உளவியலுக்கு அவர் அளித்த நன்கொடையாம்.

1.8 பகற்கனவு காணுதல் (Phantasy or Day Dreaming)

ஒடுக்கப்பட்ட இச்சைகளை கற்பனை மூலம் வெளிப்படுத் தும் ஒரு வழிப் பகற்கனவு காணுதலாம். ஒவ்வொரு கனவிலும்

ஏதேனும் ஓர் இயல்பூக்கமானது நிறைவு செய்யப்பெறுகிறது (wish fulfilment). கனாக் காணுகையில் உள்ளார்ந்த எண்ணங்கள் (Latent Thoughts) வெளிப்படையான கனவுகளாக (Dream work) மாற்றப்படுகின்றன. கனவுச் செயலின் (Dream Work) போது உள்ளம் ஐந்து வகையான உள நுட்பச் செயல்களைக் (Mechanisms) கையாளுகிறது என்பார் ஃப்ராய்டு.

கருக்குதல் (Condensation)

ஆழ் மன நிலையிலுள்ள கனவுகள் வெளிப்படுத்தும் முன் மறைந்து விடுகின்றன. பல படிமங்கள் (Images) ஒன்றாகச் செறிகின்றன (Merge together) இதுவே கருக்குதலாம்.

இடம் பெயர்தல் (Displacement)

ஒரு நிகழ்ச்சியை விடுத்து வேறொரு நிகழ்ச்சிக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப் பெறுதல் இடம் பெயர்தலாம். ஒருவரிடம் இருந்து வேறொருவருக்குச் சிறப்புவித்தலும், ஆழ் மனத்தின் கனவுகளில் அடங்கிய முதன்மைச் செய்திகள் (primary things in the latent Dream) நனவு நிலைக்கு வரும்போது இரண்டாம் நிலைக்கு (Secondary in manifest Dream) மாற்றப்படுதலும் இடப் பெயர்ச்சியே.

குறியிடல் (Symbolization)

நிறைவேறாத விழைவுகள், குறியீடுகள் உருவத்தில் கனவில் வெளிப்படுகின்றன. கனவில் வெளிப்படும் இக்குறியீடு களுக்கு ஃப்ராய்டு விளக்கங்கள் கூறுவார்.

நாடகப்படுத்துதல் (Dramatization)

பிறழ்வு மனநிலையில், உண்மை வாழ்க்கையிலிருந்து (Reality) உள வாழ்க்கை (mental life) பிரிக்கப்பட்டு ஆரம்ப காலத்து நுட்பச் செயல்களாக ஒடுக்கப் படுகின்றன. (Regression to Primitive mechanisms). இங்ஙனம் ஆழ்மன நிலையில் உள்ள எண்ணங்கள் நாடகப்படுத்தப்படுகின்றன.

இரண்டாவது விரிவுபடுத்துதல் (*Secondary Elaboration*)

தொடர்பற்றதாக, பொருளற்றதாக இருக்கும் கனவுகள் யாவும் இரண்டாவது விரிவுபடுத்துதல் என்னும் இயங்கு முறைக்கு ஆளாகின்றன. இங்ஙனம் ஒடுக்கப்பட்ட இச்சைகள் உள நோயாளியின் கனவில் செயல் படுகின்றன.

தண்டனைக் கனவுகள் (*Punishment Dreams*)

விழைவு நிறைவேற்றமே (wish fulfilment) தண்டனைக் கனவுகள். இது தவறு செய்யும் போது அதைக் கண்டனம் செய்து தண்டிக்கும் உளப்பாங்கின்பாற் பட்டது.[13]

1.9 உள்ளம் கையாளும் பிற உள நுட்பச் செயல் களாக (Mental Mechanisms) ஃப்ராய்டு கூறுவன

உள்ளம் பல்வேறு புற உலக மெய்ம்மைகளிலிருந்து தப்பிக்க, கனவு காண்பதோடு, உள நுட்பச் செயல்களையும் மேற்கொள்வதை ஃப்ராய்டு கூறுவார்.[14]

புறத்தெரிதல் (*projection*)

ஒருவன் தனது குற்ற உணர்வுகளையும், குறைகளையும் பிறர் மீது சுமத்தி தப்பிக்க எண்ணுதல் புறத்தெரிதலாம்.[15]

காரணங் கற்பித்தல் (*Rationalization*)

தனது தவறான செயல்களுக்கு உண்மையான காரணங் களை மறைத்து மாறாக உண்மை போலத் தோன்றும் காரணங்களைக் கூறுதல் 'நொண்டிச்சாக்கு' அல்லது காரணங் கற்பித்தல் எனப்படுகிறது.[16]

சார்பொருமைக் காணல் (*Identification*)

நம்மால் சாதிக்க முடியாதவைகளை பிறரோடு நம்மை ஐக்கியப் படுத்திக் கொண்டு அவர்களுடைய சாதனையை நம் முடையதாக எண்ணிப் பேசுவது ஒன்றுதல் அல்லது சார்பொருமை காணுதலாம்.[17]

மாற்றம் (Conversion)

உடற்கோளாறு உள்ளக் கோளாராக மாறுவது மாற்றமாம். இவ்வாறு மெய்ம்மையிலிருந்து தப்பிக்க முயலும் மனம் உள நுட்பச் செயல்களை மேற்கொள்கிறது. அஃது இயலாத போது நரம்பு நோய்க்கும், மனநோய்க்கும் ஆட்படுகிறது.[18]

1. 0 நரம்பு நோய் (Neurosis)

நனவிலி நிலையில் படிந்திருக்கும் விழைவுகளும், இச்சைகளும் நனவு நிலைக்கு வரத் துடிக்கின்றன. அப்போது செயல் மனம் (Ego) அதன் வழியை அடைத்து நனவு நிலைக்கு வர வொட்டாமல் செயல்படுகிறது. இந்த அகமனப் போராட்டத்தின் (Internal Conflict) விளைவே நரம்பு நோயாம். நரம்பு நோய்களில் மூவகை என்பர்.

அவையாவன

உளக் கட்டாயத்திற்கு உள்ளாகிச் செயலாற்றுதல் (Obsessional Neurosis)

வீதியிலிருக்கும் ஒவ்வொரு விளக்குக் கம்பத்தையும் தொட வேண்டும் என்பது போன்ற உள்ளத் தூண்டுதல்களையுடையவை இவ்வகையின.

ஹிஸ்டீரியா (Hysteria)

காரணமின்றி அழுதல், சிரித்தல், உடற்கோளாறு எதுவும் இன்றியே ஏதேனும் ஓர் உறுப்பு செயலற்றுப் போதல் (Paraly zed) ஆகியவை இந்த வகையினவாம்.

அச்ச உணர்வுகள் (phobia)

திறந்த வெளிகள், சிற்சில விலங்குகள், சிற்சில சூழல்கள் ஆகியவற்றைக் கண்டு காரணமின்றி அஞ்சுதல் ஃபோபியா எனப் படுகிறது.[19]

1.11 மன நோய்

நனவிலி மனத்தின் விழைவுகள் செயல் மனத்தின் (ego) கீழ் வருகையில் செயல் மனத்தால் ஒடுக்க இயலாமற் போகையில் மனநோய்கள் விளைகின்றன. மன நோயுற்றனர் புற உலகுக்குரிய உண்மை நிலையுடன் (Reality) தன் தொடர்புகளை இழந்து விடுகிறார்; தனக்குள் ஆழ்ந்து விடுகிறார்; கற்பனையில் மூழ்கி விடுகிறார்; நனவிலி விழைவுகள் புதிரான தொடர்புகளாக நனவில் உருக் கொள்ளுகின்றன [20]

1.12 பயப் பதட்டம் (Anxiety)

பயம் அல்லது அச்சம் என்பது இன்னதென்று அறியப் பட்ட காரணங்களால் தோன்றுவது. பயப் பதட்டம் என்பது என்ன தென்று அறியவியலாத காரணங்களால் தோன்றுகின்ற இனம் புரியாத அச்சமாம். பாலியல் சிக்கல்களால் பயப்பதட்டம் தோன்று கிறது என்பார் ஃப்ராய்டு. குற்ற உணர்வு காரணமாக ஏற்படும் பயப் பதட்டத்தை அறப்பயப்பதட்டம் (Moral Anxiety) என் பார் அவர்.[21]

மேற்கூறியன யாவும் ஃப்ராய்டு கண்டறிந்த கொள்கை ளாம்.

1.13 ஃப்ராய்டு கொள்கைகளின் குறைகள் (Limitations of Freudian Theories)

ஃப்ராய்டின் உளவியல் கோட்பாடுகள் சிலவற்றைப் பிற உளவியலாளர் மறுப்பர்.

இளமைப் பருவத்து நிகழ்ச்சிகளையும், கடந்த கால நிகழ்ச்சி களையும் உள்ளமானது மீட்டுருவாக்கம் (Repetition Compulsion) செய்கிறது என்ற கருத்தை ஒப்புவதில்லை.[22]

ஒடிபஸ் சிக்கலைப் பாலியலோடு தொடர்பு படுத்திக் காண்பதை ஏற்பதில்லை. இந்நிலையில் தந்தை மீது மகள் கொள்ளும் பொறாமையைப் (Penis Envy) பெண்ணிய வாதிகள் வன்மை யாக மறுக்கின்றனர். தாய் மீது கொள்ளும் பொறாமையையும் உளவியலறிஞர் ஏற்றுக் கொள்ளுவதில்லை.[23]

பயப்பதட்டத்திற்குக் காரணம் பாலியல் சிக்கல்கள் (Sexual Problems) என்று ஃப்ராய்டு கூறுவதை மறுத்து, பயப்பதட்டத்தின் காரணமாக பாலியல் சிக்கல்கள் காணப்படுகின்றன என்பர்.[24] மனிதனின் இயல்பிற்கும், சமூகத்திற்கும் இடையிலுள்ள போராட்டத்தை ஒன்றையொன்று சார்ந்திருக்கும் ஒன்றாகக் காணாமல், இரண்டு தனிப்பட்ட கருத்துக்களிடையே நிகழும் ஓர் எதிர்ப்பாகக் கருதினார் ஃப்ராய்டு.[25]

குறைகள் பல இருப்பினும், உள்ளம் பற்றி ஃப்ராய்டு கூறிய கருத்துக்கள் இலக்கிய ஆய்விற்குப் பெரிதும் பயன்படுகின்றன. இக்கட்டுரையின் இரண்டாவது பகுதியில் ஃப்ராய்டின் உளவியல் கருத்துக்களை இலக்கியங்களில் பொருத்திக் காணும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

2.0 ஃப்ராய்டும் இலக்கியமும்

ஃபிரெஞ்சு இயற்கைவாதம் மனிதனைச் சூழ்நிலையின் கைதி என்றும், உயிரியலின் கைதி என்றும் விவரித்தது.[26] இயல்பூக்க அடிப்படையில் மனித நடத்தைகளை விவரிக்கும் ஃப்ராய்டிசக் கருத்துக்கள் இந்த உள்நோக்குகளை ஆதரித்தது. அதனால்தான் நனவிலி மனமே எல்லாவற்றிற்கும் காரணம் என்று ஃப்ராய்டு கூறினார்.[27] உளவியல் ஆய்வின் மாந்தரின் மனமே ஃப்ராய்டின் ஆய்வுக்குரிய பொருள்.

கலைப்படைப்பு என்பதும் படைப்பாளியின் மனத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டதே. ஆக்கத்திறன் வாய்ந்த படைப்பாளியின் (Creative writer) மனத்தை விளக்குகிறார் ஃப்ராய்டு இந்த வகையிலே மனத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஃப்ராய்டின் உளவியல் துறையும், மனத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட இலக்கியமும் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையன.

2.1. ஃப்ராய்டிசம், இலக்கியம் - தொடர்பு

கலைப்படைப்பு என்பது ஒரு கனவு. இக்கனவிற்குக் காரணம், கலைஞனது நனவிலி மனத்தில் படிந்துள்ள விருப்பங்கள் விழைவுகள், ஆசைகளே. மனநோயாளி நிலையிலுள்ள கலைஞன்

தன் வேட்கைகளுக்குத் தீர்வு தேடிக் கொள்ளும் முயற்சியே கலைப்படைப்பு.[28] கலை இலக்கியத்தில் நனவிலி மனமே முக்கியப் பங்கு வகிக்கிறது. கலைஞனின் நனவிலி மனத்தில் படிந்து இருக்கும் இளமை பருவ நிகழ்ச்சிகளும் கலையில் பிரதிபலிக்கின்றன[29].

இவை கலைஞன், கலைப்படைப்பு பற்றிய ஃப்ராய்டின் கருத்துக்களாம்.

கனவு காணுகையில், ஆழ் மனத்தின் செயற்பாடு, பொய்த் தோற்றம் (illusion) காணுதல் ஆகியவற்றில் கலைஞனுக்கும், மனநோயாளிக்கும் இரண்டு பொதுமைகள் உண்டு. எனினும், கலைஞன் திட்டமிட்டுக் கனவு காணுகிறான்; கட்டுக்கு மீறிக் கனவினால் தான் ஆட்கொள்ளப்படுவதில்லை; கனவைத் தான் ஆளுகிறான்; உண்மையை (Reality) அறிய முயல்கிறான்; மாறாக, மனநோயாளியைத் திட்டமிடாத பகற்கனவு ஆட்கொள்ளுகிறது. பகற்கனவிலிருந்து மனநோயாளி விடுபட இயலுவதில்லை மேலும் உண்மையிலிருந்து விலகிச் செல்கிறான் என வேற்றுமைகளையும் எடுத்துக் கூறுகிறார் டாக்டர் மீனாட்சி முருகரத்தனம்[30].

ஃப்ராய்டிடம் உள்ள இக்குறைகளை நீக்கிவிட்டு, கலைஞன் காணும் கனவான கலைப்படைப்புக்கும் மனநோயாளியின் பகற்கனவுக்கும் உள்ள ஒற்றுமைகளை மட்டுமே கருத்தில் கொள்ள வேண்டும் என்பது டிரில்லிங் கருத்து[31].

2.2 ஃப்ராய்டிசத் தாக்கம் இலக்கியங்களில்

ஃப்ராய்டிசக் கருத்துக்களின் உருவாக்கத்திற்குப் பின்னர் இலக்கியத்துறை மிகுதியும் தாக்குறவுற்றது.

பல்வேறு தரப்பட்ட சரிதைகளும், சுயசரிதைகளும் எழுதப்பட்டன. படைப்பாசிரியர்களின் வாழ்க்கைக் குறிப்புக்கள் தேடிக் கண்டெடுக்கப்பட்டு வாழ்க்கை வரலாறுகள் உருவாயின[32].

ஒழுக்கப்புரட்சி இலக்கியங்கள் பல இக்கால கட்டத்தில் தோன்றின. மரபு வழிப்பட்ட கோட்பாடுகளை மறுதலிக்கும்

பாத்திரப் படைப்புக்களை இலக்கியவாதிகள் தம் படைப்புகளில் படைத்தனர்[33].

சாவு உந்துதலால் தூண்டப்பட்டு உறக்க நிலைக்கும், தன்னையே அழித்துக் கொள்ள விரும்பும் நிலைக்கும் இடையே ஊசலாடித் தவிக்கின்ற கவிஞர்களுடைய கவிதைகள் பல வெளி வந்தன. அகமனச் சித்தரிப்பை வெளிப்படுத்தும் சர்ரியலிசப் பாணிக் கவிதைகளும் உருவாயின.[34]

துன்பியல் நாடகங்கள் சிலவற்றில் பாத்திரங்கள் உளப் பகுப்பாய்வு முறையில் அமைந்துள்ளன[35].

அகவாழ்வில் நேரும் பாலியல் பிரச்சினைகளை விளக்கும் கட்டுரை இலக்கியங்கள் பல மேலை நாடுகளில் தோன்றின.[36]

உளப்பகுப்பாய்வு முறையில் கலைஞனையும் கலைப்படைப் பையும் திறனாய்வு செய்யும் அணுகு முறை தோன்றியது.[37]

3.0 ஃப்ராய்டின் உளப்பகுப்பாய்வும் இலக்கியத் திறனாய்வும்

ஃப்ராய்டின் உளப்பகுப்பாய்வானது கலைஞனையும் கலைஞனது படைப்பையும் பகுத்தாய, கலைச் சொற்களை (Terminology) வழங்கியதோடு, விதிமுறைகளையும் நல்கியுள்ளது.

கலைஞனது அகமனப் பண்புகளை உளப்பகுப்பாய்வு முறையின் மூலம் பகுத்தாய்ந்து கலைஞனும் ஒரு மனிதனே என்னும் நோக்கில் அவனைப் புரிந்து கொள்ளவும் வழிவகுத்தது.[38]

கலைப் படைப்பின் உள்ளார்ந்த பொருளை விளக்கவும் உளப்பகுப்பாய்வு உதவுகிறது.

3.1 கலைஞனை ஆராய உளப்பகுப்பாய்வு

புத்திலக்கியம் படைக்கும் படைப்பாசிரியரை (Creative writers) ஆராய்ந்த ஃப்ராய்டு புகழ்பெற்ற நூலாசிரியர்களை மேற்கோள் காட்டவில்லை, ஏற்கனவே உள்ள புராணம், நாடோடிக்

கதைகள் ஆகியவற்றிலுள்ள இரு அடிப்படையில் படைப்போரையும் தம் ஆய்வுக்கு அவர் எடுத்துக் கொள்ளவில்லை. மாறாக, அவர் மிகுதியான வாசகர்களைக் கொண்டுள்ள 'ஜனரஞ்சக' எழுத்தாளர்களின் நாவல்கள், கற்பனைக் கதைகள், மற்றும் சிறுகதைகளையே தம் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்டார். அத்தகைய எழுத்தாளருள்ளும், கதைத் தலைவன் துடிப்பற்றவனாக வெறும் பார்வையாளராக (Spectator) மட்டுமே இடம் பெறும் படைப்புக்களையும் புறக்கணித்தார்.[39]

படைப்பாளி பற்றிய ஃப்ராய்டின் கருத்துக்கள்

மேற்கூறிய படைப்புக்களின் அடிப்படையில் படைப்பாளி பற்றி ஃப்ராய்டு கூறும் கருத்துக்களாவன

கதைத் தலைவர்களின் காதல், மற்றும் வெற்றி வாழ்க்கைகள் படைப்பாசிரியரின் வேட்கைத் தீர்வுகளே என்றார் ஃப்ராய்டு.[40]

ஆரம்ப காலத்தில் கூறிய இக் கருத்தைப் பிற்காலத்தில் அவர் மாற்றிக் கொண்டார். இன்ப நாட்டக் கொள்கை அடிப்படையில். இன்பந் தராதவைகளும் மடைமாற்றம் (Catharsis) பெற்றுக் கலைஞனின் விருப்பங்களைத் திருப்தி செய்கின்றன என்று கண்டார்.[41]

ஸ்டீவன்சன் என்பாரின் 'கனவுகள் பற்றிய ஒரு அத்தியாயம் (A Chaptor on Dreams), என்ற நூல் அவருடைய வேட்கைத் தீர்வே என்பது அவருடைய வாழ்க்கை வரலாற்றை ஒப்பிட்டு நோக்குவார்க்குப் புலனாகும் சில்வியா பிளாத்தின் கவிதைகளும் இதற்குப் பொருந்தும்[42]

மிக உயர்ந்த இலக்கியங்களும் படைப்பாளியின் உன்னதமான நோக்கங்களை நிறைவு செய்கின்றன. சான்றாக ஃப்ரௌஸ்ட் (Froust) என்ற கவிஞர் தன் நரம்பு நோயிலிருந்து விடுபட சிறந்த படைப்புக்களை அளித்துள்ளார்.[43] பாரதி கண்ட கனவான குயிற்பாட்டும் உயர்ந்த வேட்கைத் தீர்வு காரணமாக உருவானதே.[44]

படைப்பாசிரியர் தன்னேரில்லாத் தலைவன் மனத்தில் புகுந்து அவன் வாயிலாக ஏனைய பாத்திரங்களின் செயல்களையும் விளக்குகிறார். ஆசிரியரின் 'ஈகோ', 'ஈகோ' வின் பல கூறுகளாகி ஒவ்வொரு 'ஈகோ'வின் கூறும் ஏதாவதொரு பாத்திரப் படைப்பில் மறைந்து நிற்கிறது என ஃப்ராய்டு கருதுகிறார்.[45]

லக்ஷ்மியின் பிற்கால நாவல்களில் 'தன்னின் பிரதிபலிப்பு போல்' வயதான பாத்திரங்களின் படைப்புக்கள் அமைந்துள்ளதாக டாக்டர் செண்பகம் இராமசாமி சுட்டிக் காட்டுகிறார். ''அறுபதைக் தாண்டியவராக, ஆயின் அறிவும் சுறுசுறுப்பும் நிறைந்தவராக, பொது நல நோக்குடையோராக விளங்குகின்றனர். கதைத்தலைவியருக்கு உதவும் இப்பெண்கள் தமிழ் நாவல் துறையில் வித்தியாசமானவர்கள் ...... இவர்களே கதையை நடத்திச் செல்பவராக விளங்குகின்றனர்.

'இருளில் தொலைந்த உண்மை' — கதையின் சாரதாவும்,
'வெள்ளை நிறத்தில் ஒரு பூனை' — கதையின் சியாமளாவும்,
'ஒற்றை நட்சத்திரம்' — கதையின் மங்காத்தாவும்
'ஒரு காவிரியைப் போல' — கதையின் கல்யாணியும்

இவ்வகையினர் ....'' என்னும் கூற்று லக்ஷ்மியின் செயல் மனமானது (ஈகோ) அன்னாரது பாத்திரங்களில் புலப்படுவதைக் காட்டுகிறது.[46]

ஜெகாந்தனின் 'ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறாள்' என்ற நாவலில் கதைத் தலைவன் ரங்காவின் கூற்றாவது:

''கல்யாணி என் மனைவி அல்ல. என் காதலியும் அல்ல. நான் தான். ரங்காவும் நான்தான். அண்ணாசாமியும் கூட நான் தான். இந்தக் கதையில் வருகிற...... என் பாத்திரங்கள் யாருமே முழுக்க முழுக்க வாழ்க்கையில் நான் சந்தித்த பிறர் மாதிரியான வேஷங்களே.''[47] ''இந்த மேற்கோள், ஜெயகாந்தனின் கதாபாத்திரங்கள் மூலம் அவர் கூற விரும்பும் கருத்துக்கள் எல்லாம் அவருடைய கருத்துக்களே ஆகும் என்பதைக் காட்டுகிறது'' என்பது தோதாத்ரி கூற்று[48]. இதிலிருந்து ஜெயகாந்தனின்

செயல்மனம் (ஈகோ) கதைத்தலைவன் ரங்காவாகவும், பிற மாந்தர்களாகவும், செயல்படுகிறது எனபது அறியப்படுகிறது.

கலைஞனின் நிகழ்கால அனுபவம் ஒன்று கடந்த கால அனுபவத்துடன் தொடர்புடையதாக இருக்கலாம் என்பார் ஃப்ராய்டு.[49]

கம்பனைப் போலப் புத்திர சோகத்தைப் பாடியவர் வேறு எவரும் இருத்தல் இயலாது என்னும் வண்ணம், சிரவணனின் பெற்றோரின் புத்திரசோகமும், தசரதனின் புத்திர சோகமும், மகன் இந்திரஜித்தை இழந்து புலம்பும் இராவணன் - மண்டோ தரியின் புத்திரசோகமும் இராமாயணத்தில் காணப்படுகிறது. என்று கொள்ள இடமுண்டு.[50]

டாக்டர் மு. வரதராசனாரின் நாவல்கள் பதிமூன்றனுள் பத்து நாவல்களுள் காணாமற் போனவர்கள் பற்றிய செய்தி இடம் பெறுகிறது. மு.வ. அவர்களின் சிற்றப்பா ஒருவர், மு.வ.வின் இளமைப் பருவத்தில் காணாமல் போய்விட்டார். படைப்பாசிரியரின் நிகழ்காலப் படைப்பில் கடந்த கால அனுபவம் பிரதிபலிப்பதற்கு இது தக்கதொரு சான்றாம்.[51]

3.2 படைப்பு பற்றிய ஃப்ராய்டின் கருத்துக்கள்

மேலை நாட்டுத் திறனாய்வாளர்கள் பலர் ஃப்ராய்டின் உளப்பகுப்பாய்வு முறையில் படைப்பினைத் திறனாய்வு செய்துள்ளனர். இம்முறையில் படைப்பில் இடம்பெறும் பாத்திரங் களையும், அவற்றை உருவாக்கும் நனவிலி மனத்தின் அமைப் பையும் ஆராய இயலும்.

டாக்டர் எர்னஸ்ட் ஜோன்ஸ், ஷேக்ஸ்பியர் நாடகமான ஹாம்லெட்டில், ஹாம்லெட்டின் பாத்திரப்படைப்பை ஆராய்ந்தார். தன் தந்தையைக் கொன்றுவிட்டுத் தாயை மணந்துகொண்ட சிறிய தந்தையைப் பழிவாங்க ஹாம்லெட் தாமதிக்கக் காரணம், அவன் தன் தாயை விரும்பும் குற்ற உணர்ச்சியான 'ஒடிபஸ் சிக்கலே' என அண்ணார் விளக்கு வார்.[52] ஒரு கலைப்படைப்புக்கு ஒரே ஒரு பொருள் மட்டுமே

இருக்க இயலாது என்று கூறி டாக்டர் எர்னஸ்ட் ஜோன்ஸின் விளக்கத்தைப் பல உளவியலறிஞர்கள் மறுப்பர்.[53] டிரில்லிங் டாக்டர் ஜோன்ஸ் கூறும் விளக்கத்தை ஏற்றுக் கூறுவதாவது ''......... there is a realit/ to which the play (Hamlet) stands in the relation that a dream stands to the wish that generates it and from which it is separable? It is this reality, this 'deeper working', which according to Dr. Jones, produced the play.[54]''

ஆய்வாளர் தான் ஆராயும் உளவியல் பாத்திரத்தைச் சாய்மானத்தில் படுத்துக் கொண்டு பேசும் உளநோயாளியாக மாற்றி ஆராய்ந்ததன் விளைவு ஹாம்லெட்டின் நனவிலி மனத்தின் 'ஓடிபஸ் சிக்கலை' இனங்கண்டு கொண்டதாம்.[55]

'லியர் அர்சன்' என்ற ஷேக்ஸ்பியர் நாடகத்தைப் பகுத்தாய்ந்த ஃப்ராய்டு, லியரின் மூன்று மகளிரையும் மூன்று பேழைகளாகக் (Casket) உருவகித்து, கார்டீலியாவை அருளுக்குரிய (Grace) பேழையாகக் குறிப்பிட்டு அவளை இறப்புத் தெய்வமும் அன்புத் தெய்வமும் ஓர் உருக் கொண்டவன் என்கிறார். இந் நாடகத்தினை 'அன்பை மறுத்து, மரணத்தைத் தழுவ விரும்பாத முதியோனின் துன்பியல் கதை' என்று குறிப்பிடுகிறார் ஃப்ராய்டு.[56]

ஈகோவின் போராட்டத்தின் குறியீடாக ஹால் இளவரசனும், நெறிப்படுத்தும் மனத்தின் வெற்றிக்குக் குறியீடாக ஹோத்ஸ்பூரும், துய்ப்பு மனத்தின் வெற்றிக் குறியீடாக ஃபால்ஸ்டாஃபும் விளங்குவதாக நாலாவதுஹென்றி நாடகத்தைப் பகுத்தாய்ந்த டாக்டர் ஃப்ரான்ஜ் அலெக்ஸாண்டர் கூறுவார்[57]

பௌதலேரின் கவிதைகளில் இடம் பெறும் கதாநாயகன் பௌதலேர் தான். கல்கத்தாவிற்கு வந்த பௌதலேர் மொரிஷியஸ் தீவில் இறங்கித் தடையில்லாத இன்பத்தை அனுபவித்துப் பின்னர் உளச் சிதைவிற்கு ஆளாகித் தன்னையே மாய்த்துக் கொள்ள விரும்பிய போது எழுதிய கவிதை இது

''இரண்டு குரல்கள் என்னிடம் பேசின
முதலாவது குரல் நம்பிக்கையுடன் நயமாகச் சொல்லியது;
'இந்தப் பூவுலகு ஓர் இனிப்பு மிக்க கேக்
நான் உனக்கு அதை உண்ணுமளவிற்குப்
பசியைத் தருகிறேன்'
இன்னொரு குரல் சொல்லியது;
'வா, கனவுகளில் பயணம் செய்ய வா'
அறியப்பட்டனவற்றிற்கும் அப்பால்
சத்தியமானவற்றிற்கும் அப்பால்''[58]

பிளவுண்ட மனத்தையுடைய (Divided Self) பௌதலேரின் உள்ள ஊசலாட்டத்தைச் சர்ரியலிசப் பாணிக் கவிதையான இது தெரிவிக்கிறது.

மேற்கூறிய முறைகளிலே தமிழ் இலக்கியப் பாத்திரங்களையும் உளப்பகுப்பாய்வு செய்ய இயலும்.

'ஃப்ராய்டிசம் ஒரு இந்திய வடிவம் பெறுவதை ஜெயகாந்தனிடம் காணமுடியும்' என்பது திரு எஸ். தோதாத்ரி கருத்தாம்.[59] மேலும் ஜெயகாந்தன் எழுதிய சிறுகதைகள், நாவல்களில் ஃப்ராய்டிசக் கருத்துக்கள் மிகுதியாக இடம் பெறுவதால் சுருக்கங் கருதி பிற படைப்பாசிரியர்களை விடுத்து பாத்திரங்களின் உளவியல் பகுப்பாய்வுக்குச் சான்றுகள் ஜெயகாந்தனின் படைப்புக்கள் ஒருசிலவற்றிலிருந்து அளிக்கப்படுகின்றன.

சமூகத்தில் மனோபலவீனத்தால் ஆளப்படுகின்ற மனநோயாளிகளைப் பற்றி 'அவர்கள் உள்ளேயிருக்கிறார்கள்' என்ற கட்டுரை இலக்கியத்தைத் தந்தவர் ஜெயகாந்தன்.[60] அதில் பல்வேறுதரப்பட்ட மனநோயுற்ற பாத்திரங்களைப் பற்றிய செய்தி காணப்படுகிறது. ஃப்ராய்டிச அடிப்படையில் மாந்தரின் உளவியல் பற்றிய கட்டுரை நூல்கள் பல வெளிவந்துள்ளன.

உளநோயாளியைக் குணப்படுத்தும் உளப்பகுப்பாய்வு முறையை விளக்கமுகமாக, அதனையே கருவாக்கி 'பலவீனங்கள்' என்ற நாடக இலக்கியம் அமைந்துள்ளது.[61]

நாவலின் உருவப் பரிசோதனை முயற்சியில் ஈடுபட்டதன் விளைவு 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்' நாவலில் கங்கா வின் அகமனப் பேச்சு கதையை நடத்திச் செல்லுமாறு அமைந் துள்ளது.[62] எனவே இந்த உளவியல் நாவலில் கதைப்பின்னல் (plot) குறைக்கப்பட்டு (minimized) அதற்கு மிகுதியான இடமில்லாமல் போகிறது.

உளவியல் நாவல்களில் நனவு நிலையானது காலவரிசைப் படி நிகழும் நிகழ்வுகளிலிருந்து பிரிக்கப்படுகிறது. நிகழ்காலச் சூழல் அடிப்படையில் கடந்த கால நிகழ்வுகள் பாத்திரத்தின் மனப்பிரதிபலிப்பாக வெளிப்படும் என்பர்.

'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்' நாவலில் கங்காவின் மனவோட்டத்தில் நிகழ்காலச் சூழலும், கடந்த கால நிகழ்வு களும் ஓடவிடப்பட்டுள்ளது.[63]

'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்' நாவலில் படிமக் காட்சிகள் (Imageries) பல காணப்படுகின்றன. கங்காவின் மன நிலையை உளப்பகுப்பாய்வுக்கு உட்படுத்தி ஆயும் முனைவர் வை. சச்சிதானந்தனும், பர்வதம் ரெஜினா பாப்பாவும் இப்படிமங் களுக்கு ஏற்ற விளக்கங்களை அளிக்கின்றனர். வெங்கு மாமா வுடன் உலாவச் செல்லும் கங்கா, நாயுடன் செல்லும் ஒரு பெண்ணைக் கண்டவுடன் தன்னைப் புலியுடன் நடந்து செல்லும் பெண்ணாகக் கற்பனைசெய்து கொள்ளுகிறாள். புறத்திலிருக்கும் புலிகளாகிய வெங்குமாமா போன்ற ஆடவர்களால், தனக்குத் தீங்கு நேரிடுமோ என அஞ்சும் அவள், தன் அகத்திலிருக்கும் துய்ப்பு மனமாகிய புலியின் ஆட்சிக்கும் உட்பட்டு அஞ்சுகிறாள். 'புலி' படிமத்துக்கு இங்ஙனம் விளக்கம் கூறுகிறார் அவர்.

தன்னை இந்த நிலைக்கு ஆளாக்கிய பிரபுவின் முகத்தை நினைவில் கொண்டு வரும் கங்காவின் அகக்கண்ணில், பறவை களும், விலங்குகளுமாகிய படிமங்கள் தோன்றுகின்றன. அவற்றை வகைப்படுத்திக் காணும் அவர், சாதுவான பறவைகள், விலங்கு கள் ஒருபுறம்; கொடிய பறவைகளும், விலங்குகளும் மறுபுறம்; இடையில் குரங்கு எனப்பகுக்கிறார்.

குழு 1		குழு 2
ஆடு		கழுகு
குதிரை ←	குரங்கு	→ பெருச்சாளி
கிளி		பாம்பு
மயில்		புலி

சபலப் புத்தியுடைய மனத்தின் படிமம் குரங்காம். நனவிலி யின் துய்ப்பு மனத்திற்கும், நெறிப்படுத்தும் நனவு மனத்திற்கும் இடையில் தடுமாறித் தவிக்கும் கங்காவின் மனநிலையை இந்தப் படிமங்கள் விளங்குகின்றன என்பது அவர் கருத்து.[64]

'ரிஷிமூலம்' நாவலில் பாலியல் பிரச்சினையும், உளவியல் பகுப்பாய்வு முறை விளக்கமும் முக்கியப் போக்குகளாக உள்ளன. ராஜாராமன் ரிஷியானதற்குக் காரணம் 'ஒடிபஸ் சிக்கல்'. 'ஒடிபஸ் சிக்கலில்' சிக்கித் தவிக்கும் ராஜாராமன் – அதற்குப் பிராயச்சித்தமாக ஸ்ரீராமஜெயம் எழுதும் ராஜாராமன், இந்த இரண்டு ராஜாராமன்களுக்கு உள்ள முரண்பாடும் போராட்டமுமே 'ரிஷிமூலத்'தின் மையமாம்.[65]

வாழ்வில் விரக்தியுற்றுத் தன்னையும் வெறுத்துச் சாவு உந்துதலால் (Death Drive) தூண்டப்பட்ட பாத்திரங்களைக் கதைகளில் காணமுடிகிறது.

ஒருவனை நம்பி ஏமாந்து கருவுற்ற இராதா, தன் உயிரை மாய்க்க எண்ணி விஷம் அருந்தித் தற்கொலை முடிவுக்கு வந்தாள்.[66] தன் செல்வம் அனைத்தையும் இழந்து 'அவன்' உருத்தெரியாமல் மரணமடைய வேண்டும் என்று எண்ணித் தன் காரை எடுத்துக் கொண்டு அதிவேகமாக ஓட்டிச்சென்றான். இருவர் செயலுக்கும் காரணம் சாவு உந்துதலே.[67]

அறிவு ஜீவிகளாகிய அனந்தராமன் - கோகிலா,[68] ரங்கா - கல்யாணி[69] ஆகியோர் செயல்மனத்தின் (Ego) ஆதிக்கம் ஓங்கிய 'Egoists' ஆவர். விட்டுக் கொடுத்தல் என்ற பண்பின்மையால் இவர்கள் வாழ்வில் விரிசல் நேரிட்டதை இப்படைப்புக்கள் விளக்கும்.

'ஆடும் நாற்காலிகள் ஆடுகின்றன' என்ற நாவலில் இடம் பெறும் அலங்காரவல்லியம்மாளும் 'முற்றுகை' சிறுகதையில் இடம் பெறும் வாசுவும் ஆக்கிரமிப்புவாதிகள் (Aggressive Types) ஆவர்.

முப்பது வயதுக்கும் நாற்பத்தைத்து வயதுக்கும் இடைப் பட்ட தன் மக்கள் அனைவரும் தனக்கு அடங்கியவராக இருத்தல் வேண்டும் என எண்ணும் ஆக்கிரமிப்புவாதியாக அலங்கார வல்லியம்மாள் உள்ளாள்.[70] ஆக்கிரமிப்புவாதியான வாசுவும், தன் காதலி சுகுணா குறிப்பிட்ட வேளையில் வராமையினால் 'பொய்வாக்குத் தந்து ஏமாற்றி விட்டாள்' என்று கூறி பீபாயை எற்றித் தள்ளினான்.[71]

பிறருடைய அனுதாபத்தைப் பெற வேண்டும் என்பதற் காக இஸ்திரிப் பெட்டியால் தனக்குத் தானே சூடு போட்டுக் கொள்ளும் ஜானகி. தன்னைத் தானே வருத்திக் கொள்ளும் (Masochist) பாத்திரமாம்.[72]

தன் அழகைத் தான் விரும்பும் (Narcissism) பாத்திரம் 'ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறாள்' கல்யாணி. அவளைப் பற்றி ரங்கா கூற்றாவது:

'...... கண்ணாடி முன்னாடி உட்கார்ந்துக்கிட்டுத் தன்னைத் தானே பார்த்துக்கிட்டு இருந்தாலும் போதும், வாழ்க்கை முழுவதும் கண்ணுக்கு மை தீட்டிக்கிட்டே, புருவத்தை விதவிதமாக எழுதி எழுதிப் பார்த்துக்கிட்டே, நகத்தை வெட்டி சாயம் தீட்டி, அந்தச் சாயத்தைச் சுரண்டிட்டு இன்னொரு சாயம் தீட்டி... இவள் அந்த மாதிரியான விஷயங்களில் லயிச்சு இருந்திடுவாள், தன் அழகைத் தான் ஆராதிக்கும் அவளது இப்பண்பு ரங்கா அவளைவிட்டு இரு மாதங்கள் விலகுவதற்கும் காரணமாகி விட்டது.[73]

நனவிலி உள்ளத்தில் தம் விழைவுகளை ஒடுக்குகின்ற (Repression) பாத்திரங்களும் கதைகளில் இடம்பெறுகின்றனர்.

நிறைவேராத ஆசைகளைக் கனவில் காணும் பாத்திரங் களாகச் சாந்தி, கன்னிகாஸ்திரிகள் காதரைன், இன்விலடா ஆகியோர் உள்ளனர்.

அடிக்கடி மயக்கமுறும் சாந்தி, இளமையில் வண்ண வண்ணக் கனவுகளில் ஈடுபடுபவள் ஆரஞ்சு நிறக் கனவு... ஒரு தாமரை மலர் தலைகீழாக நீள உருப்பெற்று அந்தரத்தில் பூவோடு பிணைப்புறுவதாகவும், ஆரஞ்சு வர்ண ஒளிக்கடலில் ஆரஞ்சுத் தாமரையும், நீலத்தாமரையும் விளக்குவதாகவும் கனவு காண்பவள். அவளது உள்ளத்தின் வேட்கைத்தீர்வாகிய (Substitute Gratification) கனவில், ஆரஞ்சுத் தாமரையும், நீலத் தாமரையும் குறியீடுகளாக (Symbols) உருப்பெறு கின்றன.[74]

கன்னிகாஸ்திரி காதரைன், கனவிலே தான் சிலுவை சுமந்து செல்லுவதாகவும், ஓர் இளைஞன் தன்னைப் பெயர் சொல்லி அழைத்ததாகவும், அவனிடம் அடைக்கலம் ஆனதாகவும் கனவு காணுகிறார். துறவு வாழ்வு அவளுக்குத் துன்பந்தரு வதாக இருப்பதைச் 'சிலுவை' என்னும் குறியீடு உணர்த்து கிறது.[75] முதிய கன்னிகாஸ்திரி இன்விலடா தானும் இது போன்ற கனவுகள் இளமையில் கண்டதாகவும், அதற்குப் பரி சாரமாகப் பாதிரியாரிடம் பாவமன்னிப்புப் பெற்றதாகவும் கூறு கிறார். நனவிலி நிலையில் கனவில் வெளிப்பட்ட நிகழ்வுகள் குறித்து நனவு நிலையில் அறவுணர்வுகளுக்கு ஆட்பட்டிருந்த அவரது நெறிப்படுத்தும் மனமானது (Super - Ego) இடித்துரைக்க அறப்பயப்பதட்டத்தின் (Moral Anxiety) காரணமாகக் குற்ற உணர்வு (Guilt Consciousness) அவரை ஆட்கொள்ள, தன் பாவத்திற்கு விமோசனம் தேடினார் இன்விலடா என்ற விளக்கத் திற்கு இங்கு இடம் உள்ளது.[76]

திரைப்பட மாயையில் சிக்கிச் சுழன்று, திரைப்பட நாயகனின் மேனியழகிலும், புகழிலும் தன் இலட்சியக் கணவனைக் கண்டு மனத்தால் அவனோடு ஒன்றி வாழும் Identification) அடித்தட்டு மாந்தர் வாழ்வினைச் சித்திரிக்கும் பாத்திரம் 'சினிமாவுக்குப் போன சித்தாளு' வான கம்சலை.[77]

ஆடவர் அனைவரும் தன்னைவிரும்பி நாடுவதாகக் கொள்ளுகிறாள், 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்' கங்கா. தன் உள்ளம் ஓர் ஆணின் துணைக்கு ஏங்குவதை அவள் ஏற்றுக் கொள்ள ஆயத்தமாக இல்லை. தன் குறையைப் புறஉலகத்தின் மீது ஏற்றி, எல்லா ஆடவரும் பெண்பித்தர் என ஏகோபித்த முடிவுக்கு வரும் அவள் செயல் புறத்தெறிதலாய் (Projection).[78]

தன்னை இரு மாதங்களாகக் கங்கா காண வராமையினால் உள்ளப் போராட்டத்துக்கு ஆளான கல்யாணியின் கால் சூம்பியது. அவளால் நடக்க இயலாமற் போனது. அவளது உள்ளத்தின் ஊனம், உடல் ஊனமாக (Psychosomatic) மாற்றம் (Conversion) பெற்றது.[79]

'அந்தக் கோழைகள்' கதைத் தலைவனான ஆண்மையற்ற ராகவன் பாலியல் வக்கிரங்கொண்ட உள்ளமுடையவன். மண மாகாமலே கருவுற்றிருந்த இராதா தற்கொலைக்கு முயன்றபோது அவளது குழந்தைக்குத் தான் தகப்பனாக இருப்பதாக உறுதி அளித்தான்.[80] வக்கிர உணர்வு கொண்ட அவனது உள்ளமானது,

'சுடச்சுடரும் பொன்போல் ஒளிவிடும் துன்பம்
சுடச்சுட நோற்கிற் பவர்க்கு,'

என்னும் வள்ளுவர்[81] கூற்றுக்கிணங்க மடைமாற்றம் (sublimation) பெறுவது இவண் காணப்படுகிறது.

பிளவுண்ட மனநிலை (Divided self) கொண்டோராக அனந்தராமன், கங்கா, ராஜாராமன் ஆகியோர் விளங்குகின்றனர். அனந்தராமன் எனும் அவன் பெயரே, 'வீட்டிலொரு மனிதனாய் தனக்குத்தானே பிறிதொரு மனிதனாய்'ப்[82] பல கூறுகளாக மாறுபட்டுக் கிடக்கும் அவனது தன்மையைக் காட்டுகிறது. கங்கா தான் இழந்துவிட்ட சுயத்தைத் தேடி, தன்னுடைய பிரபுவைத் தேடிச் செல்லுகின்ற பாத்திரம். சிதைந்த ஆளுமை அவளது ஆளுமை.[83] ரிஷிமூலம் ராஜாராமன் சிதையில் தன் உடல் எரிவதைக்கண்டு தான் சிரித்துக்கொண்டு இருக்கிறான். ஒடிபஸ்

சிக்கலுக்காளான அவனது உள்ளம் நொறுங்கிப் போனதை இந் நிகழ்ச்சி உணர்த்துகிறது[84].

'அரைகுறைகள்' ராஜத்தின் கணவன் கண்ணன், அவளிடம் தான் கூறிய வாக்குறுதிகள் எதனையும் நிறைவேற்றிய தில்லை. மங்கலமான மனை வாழ்வில் நன்கலமான மக்கட்பேறும் அவர்கட்கு வாய்க்கவில்லை. வாழ்க்கை பொருளற்றுப் போன தாக (Meaningless life) உணர்ந்த ராஜம் மனநோயுற்றாள்.

''அவள் தனக்குத்தானே வாய்விட்டுப் பேசிக் கொள்வதை யும் கவனித்தான். சில சமயங்கள் அவன் அவளிடம் காரணம் இல்லாமல் கோபித்துக் கொள்வதும் நியாயமில்லாமல் சிடுசிடுப் பதும், ஏதாவது சொல்லி விட்டால் மறுகி மறுகி அழுவதும், ஏதோ சிந்தனையோடு பேசுவது காதில் விழாமல் மௌனமுற்றிருப்பதும் அவனது மனோநிலைக்கு உகந்த சிகிச்சை அவசியம் என்ற நிலையை மேலும் உறுதிப்படுத்தின''.[85]

ஆரோக்கியமான (Healthy mind) வளர்ச்சியற்ற 'அரை குறைகள்' உள்ளத்திலே அளவுக்கு மீறி ஒடுக்குதலைச் (Repression) செய்து, அகமனப் போராட்டத்துக்கு (Internal Conflict) ஆளா வதை இப்பாத்திரப்படைப்பு சித்திரிக்கிறது.

மேற்கூறிய வண்ணம் படைப்பாளியின் படைப்புக்களை உளப்பகுப்பாய்வு முறையிலே திறனாய்வு செய்வதற்கு ஃப்ராய் டிசக் கலைச்சொற்களும் (Terminology), வழிமுறைகளும் (Method) பயன்படும்.

4.0 டெர்ரி ஈகிள்ஸ்டன் என்னும் அறிஞர் இலக்கிய உற்பத்தி யில் பல உறுப்புக்கள் இணைந்து ஓர் இலக்கியம் எப்படி உரு வாக்கப் பெறுகிறது என்பதையும், படைப்பை எங்ஙனம் புரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற வாசகர் உளவியலையும், ஃப்ராய்டிசத் தைத் தொடர்பு படுத்தி விளக்கிய லக்கானின் கருத்துக்களின் அடிப்படையில் கூறுவார்,[86]

மூல பாடத்தைப் (Text) புரிந்துகொள்ள ஃப்ராய்டிச அடிப் படையில் விதிமுறைகளை நார்மன் ஹாலண்டும் பிறரும் அளிக்கின்றனர்.

4.1 ஃப்ராய்டிசமும் இலக்கிய உற்பத்தி முறையும் (mode of Production)

ஃப்ராய்டிசத்தை அமைப்பியல் வாதம் (Structuralism) பின் அமைப்பியல் வாதம் (Post Structuralism) அடிப்படையில் மீட்டுருவாக்கம் செய்து படைப்பிலக்கியத்தின் உற்பத்தி முறையை லக்கான் விளக்குகிறார். ஒடிபஸ் நிலையை வெற்றிகரமாகக் கடந்து வளர்ச்சி பெறும் குழந்தை, குறியீட்டு முறையில் அமைந்த (Symbolic order) மொழியைப் படிப்படியாகப் புரிந்து கொள்ளும் செயலோடு இணைத்து மொழியின் இயக்கத்தை அவர் காட்டுவார்.[37] மொழியானது மூலமொழியாக (Parol) மட்டுமின்றி முகிழ்க்கும் மொழியாகவும் (Langue) அமைந்திருப்பதால் பதிலிகளை (subtitutes) உற்பத்தி செய்வதற்கு இடமளித்துக் கொண்டே இயங்குகிறது.[38]

> பிறந்த குழந்தை, தாயோடு தன்னை இணைத்து எண்ணுகிறது (Identification)
>
> அடுத்து கண்ணாடியில் தன் உருவகத்தைக் கண்டு தன்னின் ஒரு கூறாக அதனைக் கருதுகிறது. குறிப்பானாகிய (signifier) தன் உருவத்தைக் கண்ணாடியில் காணும் குழந்தை குறிக்கப்படுவதாகிய (Signified) தன்னை உணருகிறது. இச்சூழல் ஓர் உருவகச் சூழல் பொருளும், பிம்பமும் ஒத்து இருப்பதால் தன்னையும் புற உலகத்தையும் குழந்தை வேறுபடுத்தி அறிவதில்லை. கண்ணாடியில தன் உருவத்தைக் காண்பதுபோல உலகத்துப் பொருட்களையெல்லாம் கற்பனை (Imagination) செய்து கொள்ளுகிறது.
>
> தந்தையைப் புற உலகச்சட்ட (law) திட்டங்களோடு இணைத்தெண்ணுகையில் தன் தவறான ஆசைகளை நனவிலியில் ஒடுக்குகிறது. ஒடுக்கப்பட்ட ஆசையே நனவிலி, இந்நிலையில் பால் பேதங்களைப் புரிந்துகொள்கிறது.
>
> பேசத் தெரியாத நிலையிலிருந்து பேசத்துவங்கும் குழந்தை தான் பொருட்களாகக் கற்பனை செய்து கொண்ட கற்பனைப்

பதிவேட்டிலிருந்து (Imagenary Register) குறியீட்டு அமைப்பில் (Symbolic order) கால் வைக்கிறது. சமூகத்தில் தனக்குரிய பங்கு நிலைகளை (roles) ஏற்று இயங்க ஆரம்பிக்கிறது. ஒடிபஸ் சிக்கலைக் கடந்து சமூக உறுப்பினராக மாறும் குழந்தையின் மொழிநிலையை லக்கான் இங்ஙனம் விளக்குகிறார்.

அதனை அடுத்து. 'ஈகோ' வின் நனவு நிலைக்கும் (conscious), ஒடுக்கப்பட்ட விழைவுகளாகிய நனவிலிக்கும் (Unconscious) இடையில் பிளவுண்ட (Split) இருபாற்பட்ட மனத்தையுடையதாக மனிதன் ஆகிறான்.

இந்நிலையில் வெற்று (Empty) உலகமாகிய மொழியில் சங்கிலியின் அளவில்லாத ஒரு குறிப்பானிலிருந்து (signifier) மற்றொரு குறிப்பானுக்குள் நுழையும் பாவத்தில் முடிவில்லாத தேடலை நோக்கிப் பயணம் செய்கிறான். கண்ணாடியில் தோன்றிய உருவக உலகம் (Metaphoric world) இப்போது ஆகுபெயர் உலகமாகிய (Metanymic world) மொழிக்கு இட்டுச் செல்கிறது. குறிப்பான்களாகிய (Signifier) ஆகுபெயர் சங்கிலியில் பொருள் அல்லது குறிக்கப்படுவது (Signified) உண்டாக்கப்படுகிறது. அதன் விளைவு ஒன்றுபட்டவற்றுக்கு (Identified) இடையே தெரிதா கூறுவது போன்று வேற்றுமை (Difference) காணப்படுகிறது.[59]

லக்கானின் கருத்துப்படி ஆசை (Desire) என்பது ஒரு குறிப்பானிலிருந்து மற்றொரு குறிப்பானுக்குச் செல்லும் இடைவிடாத இயக்கமே. எல்லா ஆசையும் ஒரு இழப்பிலிருந்தே (Lack) தோன்றுகிறது. அந்த இழப்பை ஈடு செய்ய முயலுகிறான் மனிதன். மனித மொழியும் அத்தகைய இழப்பிலேயே இயங்குகிறது. மொழியில் நுழைவது என்பது ஆசைக்கு இறையாவதாம் (prey)[60] ஒடிபஸ் சிக்கலுக்குப் பின்னர் தாயோடு இணைவது குழந்தைக்கு இயலாதது. மொழியில் பதிலிகளிலும் (Substitutes) உருவகங்களிலும் இயங்கும் மாந்தர் கற்பனையில் தாம் அறிந்த தம் புனிதமான சார்பொருமையையும், சுய முழுமையையும் வாழ்வில் காண இயலுவதில்லை.

நனவிலி என்பது ஒரு மொழிபோலக் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது. நனவிலி என்பது குறிப்பான்களின் செயல்பாட்டின்

தொடர்ச்சியான இயக்கமாம். நனவிலி என்பது குறிப்பானுக்கு அடியில் அமைந்த குறிக்கப்படும் பொருளாம். ஃப்ராய்டு கூறும் 'Manifest Content' குறிப்பான் (Signifier): அவர் கூறும் 'Latent Content' குறிக்கப்படும் பொருள் (Signifier).[91]

படைப்பில், கூற்று வகைகள் இரண்டு என்பார் லக்கான். 'நான்' என்பதை அகப்படுத்தி எழுதும் தற்சார்புக் கூற்றுக்கள் ஒரு வகை; மற்றொரு வகை 'நான்' என்பதை நீக்கி எழுதும் பொருட்சார்புக் கூற்றுக்கள். இவை சங்க இலக்கிய அகமரபை ஒத்துச் சுட்டி ஒருவர் பெயர் கூறாது அமைவன. 'நான' அழிந்த படைப்பு. 'நான்' உள்ள படைப்பை விட ஆதிக்கமுள்ள (Authority)[92] படைப்பாகும். ஒரு சிறந்த கலைப்படைப்பின் உற்பத்திமுறை (Mode of production) என்பது, தன்னை உருவாக்கும் முறையைத் தானே அடக்கிக்கொள்ள (Repression) முயலும் மனித 'ஈகோ'வின் வாழ்நிலை போன்றதாம்.[93] படைப்புச் செயலுக்குத் தெரிவு செய்து கொள்ளப் பட்டது எது, விடுபட்டது எது, படைப்பு முறைக்குக் காரணி எது, குறிப்பிட்ட உருவத்திற்குக் (Form) காரணி எது போன்ற வினாக் களைத் தொடுக்க வாசகனைமூலபாடம் (Text) அனுமதிப்பதில்லை. இப்படைப்பு வேறுபட அமைய இயலுமோ என்னும் சிந்தனைக் கும் இத்தகைய படைப்புக்கள் இடங்கொடுப்பதில்லை. அடக்கு தலுக்கு (Repression) ஆளான படைப்பின் கூறுகளே சிறந்த படைப்பாற்றலுக்குச் சான்றாக அமைகின்றன என்பார் லக்கான்.[94]

இதற்கு மாறாகப் பல இலக்கியப் படைப்புக்கள் தன்னை உளப்படுத்தி 'நான்' அழியாத நிலையில் உருவாவன. இவற்றின் படைப்பாசிரியர்கள் தங்கள் உள்ளடக்கத்தைப் (Content) படைப் பில் திணிக்கின்றனர்; பார்த்தேயின் 'இயற்கைக் குறியீடு' (Natural Sign) போல அமையாமல், தம்முடைய படைப்பின் வழிமுறை இது என இனங்காணும்படியாக அமைக்கின்றனர். இந் தகைய படைப்புக்கள் வாசக நிலையில் நின்று, இந்தக் கலைப் படைப்பு வேறுவிதமாகவும் அமைந்திருக்கலாமே என்னும் கேள் விக்கு இடமளிக்கின்றன. பிரக்டின் நாடகங்களை இதற்குச் சான் றாகக் கூறலாம் என்பார் டெர்ரி ஈகிள்டன்.[95]

திரைப்படக் கதைகளின் உள்ளடக்கத்தைச் சில தொழில் நுட்பஉத்திகளின் (Technical Devices) உதவியால் அமைவது என்பர். ஒரு சில கதைகளில் 'இரண்டாவது கண்' ணான 'காமிரா' படமெடுக்கும் ஒரு சில காட்சிகளை எல்லாம் பெரும்பான்மை யான மக்களின் வாழ்க்கையாக்கிக் காட்டும் திரைப்பட உற்பத்தி முறை இதுவேயாம். 'மெய்மை' யைப் படைப்பாக்காது, குறிப் பானின் உற்பத்தியினால் உருவான குறிக்கப்படும் பொருளை மக்களுக்கு 'வெகுசனரசனை'ப் பொருளாக்கித் தரும் உற்பத்தி முறைபோல் ஒருசார் படைப்புக்கள் அமைகின்றன.[96]

4.2 ஃப்ராய்டும் வாசகர் உளவியலும்

லக்கான் கருத்து

வாசகர் நிலையில் ஒரு படைப்பை அணுக வேண்டிய நிலை பற்றி விளக்கும் லக்கான், குறியீடுகளின் முறை (Symbolic order) பற்றிக் குறிப்பிட்டு அவற்றைத் 'தன்னிலை - மற்றவை' (Subject other) அடிப்படையில் விவரிக்கிறார்.

'இலக்கியம் என்பது வாழ்க்கையின் பிரதிபலிப்பு' என இலக்கியக் கொள்கைகள் (Literary Theories) பல கூறுகின்றன. ஆயின், ஃப்ராய்டின் நனவிலிக் கொள்கை அடிப்படையில் காணு கையில் அக்கருத்து பொருந்தாது என்பது பெறப்படுகிறது. குழந்தை வேறு; கண்ணாடியில் காணும் பிம்பம் வேறு. உண் மைச் சூழலைக் கண்ணாடி இலட்சியப்படுத்திக் காட்டுகிறது. கருத்தியல் உலகிலே வாழும் மனிதன் இயைபுடைய (Coherent) சுய இயக்கமுடைய (Autonomous), தன்னியக்கமுடைய (Self-generating) மனிதன் தான் அல்லன் என்பதை அறிகிறான். பொருளாதார, பண்பாட்டு, அரசியல் சூழலில் கருத் துருவங்களால் (Ideologies) தான் கட்டமைக்கப்பட்டிருப்பதை உணர்ந்து, அதற்குத் தன்னைக் கீழ்ப்படுத்துதல் (Subjection) மூலம் தன்னை இனங்கண்டு தன்னிலையை (Subject) உணர் கிறான். லக்கான் நனவிலிக்கும் மனித சமூகத்துக்கும் உள்ள உறவைக் கூறுகையில் நனவிலி (Unconscious) என்பது புறத்தே (Outside) உள்ளது; அஃது ஒருவருக்கொருவர் உள்ள தொடர்பில்

உள்ளது; அது நம் ஆழ்மனத்தில் புதைக்கப்பட்டுள்ளது நனவிலி மனமும், பேசும் மொழியும், பெற்றோர்களும், குறியீடுகளின் முறையும் ஒன்றுக்கொன்று நெருக்கமான பிணைப்புடையன. நம்மைத் தன்னிலை (Subject) ஆக்கிவிட்டு, இவை யாவும் 'மற்றவை' (Other) யாகி நம் பிடியிலிருந்து இடைவிடாது தழுவுகின்றன மொழி, பெற்றோர், பாலுறவு, சமூக உறவு இவை யாவும் 'மற்றவை' யால் உருவாக்கம்பெறுபவையே.[97]

'மற்றவை' யால் உருவாக்கம் பெறும் படைப்பை வாசகர் புரிந்துகொள்ள வேண்டுமானால் பாத்திரங்களின் நனவிலி மனத்தின் இயக்கத்தைப்பற்றி அறிந்தால் மட்டும் போதாது; சமூக உந்துசக்திகளும் (Social Forces) அவற்றின் விளைவுகளும் பாத்திரத்தை எங்ஙனம் பாதிக்கின்றன ஆகியனவற்றையும் அறிதல் வேண்டும் என்பார் லக்கான்.

இக்கருத்தை விளக்க லக்கான், டி. ஹெச். லாரன்ஸ் எழுதிய 'மகன்களும் காதலியரும்' (Sons And Lovers) என்ற நாவலை உளப்பகுப்பாய்வுக்கு உட்படுத்துகிறார். நாவலின் ஒரு பாத்திரமான 'பாலி'ன் (Paul) நிலையை விளக்க நனவிலி நிலையையும், சமூகக் காரணிகளையும் எடுத்துரைக்கிறார். நனவிலியை ஒடிபஸ் சிக்கலுடன் இணைத்தும் சமூகக் காரணியை வர்க்க அடிப்படையிலும் கூறுகிறார். 'அழுத்தமற்ற' (weak) அவனது தந்தையின் படிமம், 'அழுத்தமான' (Strong) அவனது தாயின் படிமம் ஆகியவற்றால் பாதிப்புற்ற 'பாலி'ன் உள்ளத்தின் நனவிலி நிலை ஒடிபஸ் சிக்கலுக்கு ஆட்பட்டது என்றும், 'பாலி'ன் வாழ்நிலை வர்க்க அடிப்படையில் உருவானது என்றும் காண்கிறார். இங்ஙனம், ஒரு படைப்பை வாசிக்கும் வாசகர், உபபிரதி (Sub-Text) ஒன்றனை உருவாக்கிவிட முடியும் என்பது அவர் கருத்து.[98]

ஜெயகாந்தனின் 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள் நாவலில் கங்காவின் நிலையைப் புரிந்துகொள்ள இப்படைப்பை லக்கான் கூறும் முறையில் உளவியல் பகுப்பாய்வுக்கு உட்படுத்த இயலும். இளமையில் நேர்ந்த விபத்து, 'பிரபு' வோடு உள்ளத்

தால் ஒன்றச் செய்து (Identification) அவனோடு கூடி வாழும் வேட்கையைக் கங்காவிடம் தோற்றுவித்து விட்டது. ஒருபுறம் அவ்வேட்கையால் ஒடுக்குண்ட கங்காவின நனவிலியானது சார்பொருமைச் சிக்கலுக்கு (Identity Crisis) ஆட்பட்டது என்றும், மறுபுறம் சமூக மரபுகளானவை மனைவி, குழந்தைகளையுடைய பிரபுவை அவள் மணக்கவொட்டாமல் தடுத்தன என்றும் அவளது நிலையைப் புரிந்து கொள்ள முடியும்.[99]

டெர்ரி ஈகிள்டன் கருத்து

ஃப்ராய்டிசத்தின் 'கனவு விளக்கத்'தை ஆதாரமாகக் கொண்டு டெர்ரி ஈகிள்டன் வாசகர் உளவியலை விளக்குவார் 'கனவின் சாரம்' என்பது கனவின் அடிநிலை அடக்கம் (Latent Content) அன்று. 'கனவுச் செயலே' (Dream Work) படைப்பின் உற்பத்தியோடு ஒப்புநோக்கத் தக்கது. ஃப்ராய்டு கனவு விளக்கத்திற்குக் கூறிய கருத்து இவண் சிந்திக்கத் தக்கது. கனவை இரண்டாவது மீட்டுருவாக்கத்திற்கு (Secondary Revision) உட்படுத்த வேண்டும் என்பார் ஃப்ராய்டு. அது போன்று வாசகர் நிலையில் நின்று, மூலபாடத்தையும் இரண்டாவது விரிவாக்கத்திற்கு உட்படுத்த வேண்டும். ஒரு படைப்பை வாசிப்பது என்பது படைப்பாளியின் கனவுச் செயலின் உற்பத்தி முறையைப் புரிந்து கொள்வது என்பது தான் என டெர்ரி ஈகிள்டன் விளக்குவார்.[100]

நாவலைப் படிக்கும் ஒருவர் மூலபாடத்திற்கு உபபிரதி (Sub-Text) ஒன்றனை உருவாக்கிவிட முடியும். மூலபாடத்திற்குள் இழையோடும் உட்பொருளையும், கவர்பொருளையும் (Ambiguity), விடப்பட்டவற்றையும், மிகை அழுத்துகை (Over emphasis) அமைந்த இடங்களையும் காணுதல் வேண்டும். ஒரு படைப்புக்கு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பிரதிகளும் அமையக்கூடும். வாசகரின் பணி ஒரு படைப்புக்கு உட்பிரதி ஒன்று காண்பதே என்பார் டெர்ரி ஈகிள்டன்.[101] இந்த நோக்கில் டி எஸ். எலியட் இயற்றிய பாழ்நிலம் (The Waste Land) என்னும் கவிதையை இரண்டாவது விரிவாக்கத்திற்கு உட்படுத்தும் அவர் இடைவெளி

களையும், தொடர்புகளையும் இணைத்து உபபிரதியைக் கட்டமைக்கிறார். 'வாழ்வில் சிதறுண்டு போன மாந்தர்களின் ஒருமித்த ஈகோ'வின் நிலலயை உணர்த்துவது அது என்றார்[102]

நார்மன் என். ஹாலண்டு கருத்து

ஹாலண்டு ஒருசார் படைப்புக்கள் வாசகரது நனவிலி மனத்லதப் பகற்கனவுகளில் ஆழ்த்துவதையும், அன்னாரது நனவு மனம் அவற்றுக்கு எதிரான பாதுகாப்புச் செயல்களில் (Defences) ஈடுபடுவதையும் விளக்குவார். படைப்பின் மூலம் வாசகருக்கு மகிழ்ச்சி விளைகிறது. ஒரு சில படைப்புக்கள் வாசகரது ஒடுக்கப்பட்ட விழைவுகளைச் சமூகம் ஏற்றுக் கொள்ளும் விதத்தில் தவறான வழியில் பகற்கனவுகளாக மாற்றித் தருகின்றன என்றார்.[103]

அமெரிக்க நாட்டில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த 'ஈகோ' உளவியலின்படி, படைப்பின் உட்பொருளைக் காண முயன்றார். அவர் 'நனவிலி அடங்கல்களை' (Unconscious Content) வெளிக்கொணர்தலை மூன்று கட்டங்களாக்கி விவரிக்கிறார்.[104]

முதற்படி கவிதையில் கற்பனைக்கு உரித்தான மொழியைக் கண்டறிதல்; இரண்டாவது படி ஃப்ராய்டு கூறிய ஐந்து நிலைகளை (Oral, anal, Sexual Latency, genital) ஆதாரமாகக் கொண்டு அதன் அடிப்படையில் தோன்றியது எனக்காணல்; மூன்றாவது படி மேற்கூறியவற்றின் மூலம் பெறப்பட்ட கருத்துக்களை ஒன்றுபடுத்தி மையக்கருத்தைக் காண்பது.

ராபர்ட் ஃப்ராஸ்ட் என்ற கவிஞரின் 'பழுதுபார்க்கப்பட வேண்டிய சுவர்' (Mending wall) என்னும் கவிதை 'வாய் சார்ந்த கவிதை' எனப்படிமங்களைக் கொண்டு நிறுவும் அவர், அதன் மையக் கருத்து 'குழந்தைக்கும் தாய்க்கும் இடையேயுள்ள தடுப்புச் சுவற்றைச் சிதைத்தல்' என்னும் நனவிலிக் கற்பனை என்றார்.[105]

இதே முறையில் ந. பிச்சமூர்த்தியின் 'பூக்காரி' என்ற கவிதையை உளப்பகுப்பாய்வுக்கு உட்படுத்துகிறார் தமிழவன். பருந்துப் பார்வையில் கவிதையைப் படிக்கும் அவர், நனவிலி உலகத்திற்கும் இக்கவிதையின் வெளிப்பாட்டிற்கும் உள்ள தொடர்பைக் காணுகிறார்.

மையிருட்டு (1)
மேகம் குனிய (2)
பூக்காரி குரல் (4)

நாகம் குடையோடு சீறிற்று
அஞ்சி ஒடுங்கிய
அழகிய பெண்கள்
அடுப்பங்கரை சேர்ந்து (17 - 20)

மோகம் ஆடவில்லை (31)

விதைகள் கருவடைந்த (40)

வெறிக் கூத்தில்
கடுமோகம் கொண்டுவிட்டார் (68 - 69)

காமனை எரித்த ருத்திரன் (70)

என்ற தொடர்களை மட்டும் எடுத்துக் கொண்டு ஆராய்கிறார் அவர். பிரதியில் 'பாலியல் தொணிப்பு' காணப்படுகிறது என்கிறார். 'ருத்திரனின் வெறி' போருக்குக் குறியீடு என்றும், 'போர்' என்பது 'இணைவிழைச்சை'ச் சுட்டும் குறி என்றும், போர் நின்ற பிறகு அமைதி தோன்றுகிறது என்றும் கவிதை காணுகிறது. கவிதை ஒரு 'பிரதி' (Text) என்பதால் வாசகனுக்குத் தன் மனப்போக்கில் பொருள் கொள்ள உரிமை உண்டு என்றார். மன அலசல் முறைப்படி இந்தக் கவிதை ஆதிக்கத்தின் மறு உருவகமாக விளங்குகிறது என்பது அவர் கருத்து.[106]

கென்னத் பர்க் கருத்து

ஃப்ராய்டிசத்தையும் மார்க்சீயத்தையும் இணைத்து, ஒரு படைப்பு எங்ஙனம் குறியீட்டுச் செயல்பாட்டின் உருவமாக (A form of Symbolic Action) விளங்குகிறது என்பதை விளக்கியவர் அமெரிக்கத் திறனாய்வாளர் கென்னத்பர்க்[107].

ஹாரோல்டு ப்ரும் கருத்து

எல்லாக் கவிதைகளுமே வேறொரு கவிதையின் மீட்டுரு வாக்கப்பட்ட பிரதியே என்பது அமெரிக்கத் திறனாய்வாளர் ஹாரோல்டு ப்ரும் கருத்தாம். தந்தையால் நசுக்கப்பட்ட மைந்தர் ஒபடிஸ் சிக்கலுக்கு உள்ளாவது போன்று எல்லாக் கவிஞர்களும் ஓர் ஆற்றல் மிகுந்த கவிஞரின் நிழலாக உள்ளனர். எந்த ஒரு படைப்பையும் இந்தச் 'செல்வாக்குப் பயப்பதட்ட' (Anxiety of Influence) அடிப்படையில் படித்துப் புரிந்து கொள்ள இயலும். சொற்பொழிவு உத்திகள் (Rhetoric techniques), பிரதியிலிருந்து மற்றொரு உப பிரதியை உளப்பகுப்பாய்வு வழி மீட்டுருவாக்கம் செய்ய முயலுதல் போன்ற தொடர்ச்சியான முறைகள் மூலம் எந்தக் கவிதையின் பொருளையும் வாசகர் உணர முடியும் என்பார் அவர்[108].

இதையே தான் தமிழவனும், 'கம்பனும்' வால்மீகியும் கவிதை மரபு இல்லாவிட்டால் உருவாகியே இருக்கமாட்டார்கள். இவர்களின் படைப்பு என்பது, இவர்களின் முன் ஏதோ வகை யில் சமூகத்தில் இருக்கும் - இன்னொரு படைப்புடன் இவர்கள் வைக்கும் - தொடர்பின் விளைவு'' என்றார்[109].

ஜூலியா கிறிஸ்தெவா குழுவினர் கருத்து

லக்கானின் பாதிப்புக்கு உள்ளான ஒரு பெண்ணியவாதி ஜூலியா கிறிஸ்தெவா. இவரும் இவர் குழுவினரும் ''மேற் குலகக் கலாச்சாரத்தை அடிப்படையில் ஒடுக்கப்பட்டதாக'' அக் கலாச்சாரச் சொல்லாடல்களை லிங்க மையச் (Phallogocentric) சொல்லாடல்களாகக் கொண்டு பகுத்தாய்கின்றனர்.

'நான்' என்பது ஆகும் வார்த்தையும், ஆண்வர்க்கத்தை யும் குறிக்கும் என்றும், 'மற்றவை' என்பது 'நானோ'டு தொடர்பு கொள்வதால் தான் அர்த்தம் பெறுகின்றன என்றும் அன்னார் கொள்ளுகின்றனர்.

லக்கான் கூறும் குறியீடுகளின் முறை (Symbolic order) என்பது உண்மையில் ஆணாதிக்கச் சமூக அமைப்பு உருவாக்கிய

குறிப்பான்களே (Signifier) என்பது அன்னார் வாதம். மேலும் வார்த்தையின் உள்ளடக்கத்தை (Signified) விட்டு விட்டு ஒலி யாலான வெளிப்பாட்டை (Signifier) மட்டும் முக்கித்துவம் கொடுத்து ஆராய்ந்தனர் என்று மொழியியல் பள்ளியினரைக் குறை கூறுகிறார் ஜூலியர் கிறிஸ்தெவா.

குறியீட்டு முறையானது (Symbolic order) தந்தையின் சட்ட திட்டங்களை உணர்த்த, குறிமுறையே (Semiotic order) பெண்ணியத்தோடு தொடர்புடையது என்று கருதுகிறார். எனவே ஆண் / பெண், சூரியன் / சந்திரன், பகல் / இரவு, தந்தை / தாய், சொல் / உணர்வு போன்ற இருமை எதிர்வுகள் (Binary opposi tions) யாவும் சிதைக்கப்பட வேண்டும் என்பது இக்குழுவினர் கருத்து. இந்த முறையில் சொல்லாடல்கள் யாவும் வாசகரால் உளப்பகுப்பாய்வு முறையில் மீட்டுருவாக்கம் செய்யப்பட வேண்டும் என்று இவர்கள் விரும்புகிறனர்[110].

படைப்பு முறைபற்றியும், வாசகர் உளவியல் பற்றியும் டெர்ரி ஈகிள்டன்னும் பிறரும் கூறும் கருத்துக்கள் அடிப்படை யில் தமிழிலக்கியங்களைத் திறனாய்வு செய்ய வேணடும்.

5.0 ஃப்ராய்டிசத்தின் குறைகள்

ஃப்ராய்டைக் குறைகூறுவோர் கருத்து

மனித நடத்தைக்கு (Human Behaviour) இயல்பூக்கங்களே காரணம் என்றுப் ஃப்ராய்டின் கொள்கையை உளவியலறிஞர் யூங் வன்மையாக மறுக்கிறார்.[111]

தனிமனித உளவியலறிஞர் (Individual psychologist) ஆட்லர் மனிதனுக்கு இருக்கும் ஆக்கிரமிப்புத் தன்மையே மனித நடத்தைகளுக்குக் காரணம், இயல்பூக்கம் அன்று என்றார்.[112]

ஃப்ராய்டு கூறும் நரம்புக்கோளாறு என்னும் கருத்து 'முதல் பாவம்' என்னும் சமயக் கோட்பாட்டிற்கு உளவியல் பகுப பாய்வு நோக்கில் ஒருவனை உவமை போலத் தோன்றுகிறது எனப் புதிய ஃப்ராய்டியர்கள் குறை கூறுகின்றனர்.[113]

சமூகம் தன்னை நிலைநிறுத்திக் கொள்ளும் முயற்சியிலே அதற்கு ஈடாகப் பலவகை வசதிகளை அளித்து விட்டு, அது விதிக்கும் கட்டுப்பாடுகளையும், திட்டங்களையும் மனிதர்கள் ஏற்றுக் கொள்ளுமாறு கட்டாயப்படுத்துகிறது. இந்த ஈடுகள் ''ஒழுக்கம், கலை, சமயம், அரசியல் ஆகியவற்றையும் உள்ளடக்கிய நாகரித்தின் உளஞ்சார்ந்த பட்டியல்'' அமைப்பாக உள்ளன எனக் குறைகூறும் ஃப்ராய்டு கூற்றையும் புதிய ஃப்ராய்டியர்கள் ஏற்பதில்லை.[114]

டி. ஹெச். லாரன்ஸ் அறிவுப் பூர்வமான படைப்புக்களை உயிரியல் வாழ்வுச் சக்திகள் (Life forces) அடிப்படையில் பூர்வமாக ஆராய்தல் மனிதச் செயல்களின் படைப்புக்களைக் குறைத்து மதிப்பிட்டு விடும் என ஃப்ராய்டிடம் குறை காண்கிறார்.[115]

ஃப்ராய்டு தான் கண்ட விவரங்களை மனித குலத்தின் கடந்தகாலம், எதிர்காலம் இரண்டிற்கும் விரிவுபடுத்திப் பொருந்தும் முயற்சிகளில் தவறு செய்தார் என்பர். ''கலைஞனுடைய மனோநிலையை அவன் குழந்தைப் பருவத்துடன் பிணைத்து, நம்மைக் குழப்பத்தில் ஆழச் செய்வதே ஃப்ராய்டியனிசத்திலுள்ள ஒரு பெரும் தொல்லை'' என்பது டாக்டர் வை. சச்சிதானந்தம் அவர்களின் கருத்து.[116]

சமூக வாழ்விலுள்ள அனைத்தையும் நனவிலி மனத்தின் வழிவகைகளாகவும், மற்றும் பாலியல்புள்ள அகப்போராட்டமாகவும் கருதியது தவறு என்பர்.[117]

'வாழ்வின் முடிவான விழைவாக இறப்பைக் கருதும் ஓர் உணர்வு மனிதனிடம் உள்ளது' என்ற கருத்து பலரால் ஏற்றுக் கொள்ளப்படாத கருத்து என்பார் டாக்டர் மீனாட்சி முருகரத்தனம்.[118]

6.0 ஃப்ராய்டிசத்தின் நிறைகள்

ஃப்ராய்டின் கோட்பாடுகளில் குறைகள் பல காணப் பெற்றாலும், அறிவியல் உலகுக்கு அவரளித்த நன்கொடை மிகப் பெரியது என்பர்.

உளப்பகுப்பாய்வு முறை (Psychoanalysis) என்பது அவரது சிறந்த கண்டுபிடிப்பாம். அதன் வழி அரசியல்-உளப்பகுப்பாய்வில் ஈடுபட்டுள்ள உளவியலறிஞர்கள், பிறரை வருத்தி வாழும் அதிக்க மிக்க அதிகாரவர்க்கத்தினர் அடித்தட்டுமாந்தரை வருத்த, அன்னார் தம்மைத்தாமே வருத்திக்கொண்டு (Masochist) வாழும் சமூகச் சிக்கலைத் தீர்க்க முயலுகின்றனர். இலக்கியப்படிப்பிலிருந்து வாசகர் பெறும் இன்பமும், சமூக மாந்தரின் மகிழ்ச்சிக்கும், துன்பத்திற்கும் காரணம் எது எனக் காணும வழிவகைகளைக் காட்டக் கூடும். ஃப்ராய்டு எழுதிய 'The Psychopathology of Every day Life' என்ற நூல் புதிய நோக்கில் ஆராயப்படடு அதன் மூலம் புதிய பல வாழ்வியல் உண்மைகள் தெரிய வரலாம் என்பது டெர்ரி ஈகிள்டன் கூற்று.[119]

ஃப்ராய்டு தொடங்கிவைத்த கருத்துக்கள் வெறும் பால் இயல் என்ற நிலையைத் தாண்டி (Beyond The pleasure principle ..) ஆழமாகச் சென்று,

சிறந்த எழுத்தாளர் யார்?

சிறந்த படைப்பு எது?

சிறந்த பாத்திரம் எது?

சிறந்த வாசகன் யார்?

என்ற நிலைகளுக்கு இட்டுச் செல்லுகிறது. வேறு பல அணுகு முறைகளுக்கும் ஆதாரமாய் நின்று தொடக்கக் கருத்துகளாகப் பயன்பட்டுப் பெரும் பயன் தருகின்றன என டாக்டர் தே ஆல்பட் குறிப்பிடுகிறார்.[120]

7.0 ஃப்ராய்டிச அடிப்படையில் செய்ய வேண்டுவன

ஃப்ராய்டு கூறும் உளவியல் செய்திகள் பல உள்ளன. அவையாவும் தமிழ் இலக்கியத் திறனாய்விற்கு மிகுதியாகப் பயன் படுத்தப்படவில்லை. தமிழ் இலக்கியங்களை ஃப்ராய்டிச அடிப் படையில் திறனாய்ந்து புதிய வெளிச்சங்கள் பலவற்றைக் கொண்டு வரஇயலும்.

சங்க இலக்கியத்தில் குறிஞ்சிப்பாடல்களின் குறிக்கோள் இன்பநாட்டம் மட்டுமா? மருதப்பாடல்களின் குறிக்கோள் துய்ப்பு மனத்தின் ஆட்சியை விளக்குதலா? சங்க இலக்கிய உருவகப் பாடல்களில் படைப்பாளியின் கனவுச் செயலின் (Dream work) சுருக்கம் காணப்படுகிறதா? ஆகுபெயர் அல்லது பதிலீடுகள் (Metanymy) அமைந்த பாடல்களில் கனவுச் செயலின் இடப் பெயர்ச்சி (Displacement) காணப்படுகிறதா? நீதி இலக்கியங் கள் தோன்றுதற்குரிய உளவியல் சூழல் அறப்பயப்பதட்டமா (Moral Anxiety) சமகால இலக்கியங்களில் தனிமனித அவலங் களுக்குக் காரணமான உளவியல் சூழல் சமூகச் சூழல் கண்டறிந்து பரிகாரம் தேட இயலுமா? இருண்மை நிறைந்த கவிதைகளின் படைப்புகளின் பல பிரதிகளைப் படைத்துப் பொருள் காண இயலுமா? பக்தி இலக்கியங்கள் உள்ளத்தின் மடைமாற்றச் செயலின் (Sublimation) பாற்பட்டவையா? சிற்றிலக்கியங்கள், படைப்பாளரால் விழைவு நிறைவேற்றத்துக்காக (wish-Fulfilment) மட்டுமே எழுதப்பட்டனவா? போன்ற பல துறைகளில் ஆய்வுகள்செய்து தமிழுலகத்துக்குப் புதிய பல கருத்துகளைத் தர இடமுள்ளது.

குறிப்புகள்

1. Dr. Vatsyayan, History And Schools of Psychology.. P.236-237
2. Lionel Trilling, Freud And Literature David Lodge (Ed.), 20th Century Literary Criticism, P.276.
3. Dr Vatsyayan, Abnormal psychology, p.51.
4. மீனாட்சி முருகரத்தனம், மேலை இலக்கியத் திறனாய்வு அறிமுகம், ப.52.
5. Lionel Trilling, Op.Cit., pp,288-289.
6. வை. சச்சிதானந்தன், ஒப்பியல் (ஓர் அறிமுகம்), ப,214
7. Dr. Vatsyayan, Abnormal Psychology, pp.51-56.
8. எஸ். சந்தானம், கல்வியின் உளவியல் அடிப்படைகள், ப.25

9. டாக்டர்.ஜி.டி. போவாஸ், பொது உளவியல் (இரண்டாம் தொகுதி) திரு. இரா. அரங்கராசன், (தமிழாக்கம்), ப.20

10 Terry Eagleton, Literary Theory An Introduction, pp,158 - 159

11. Ibid., pp.158 - 160

12. வை. சச்சிதானந்தன், மு.நூ.,ப.204

13. Sigmund Freud, New Introductory Lectures onpsycho-Analysis pp. 31-38, 41

14. Encyclopaedia Britannica Vol.7, p.456

15. Terry Eagleton, Op.Cit., p.158

16. Sigmund Freud, 9.Case Histories II, p.72

17. Ibid., p.384

18. டாக்டர் ஒ. சோமசுந்தரம், டாக்டர் தி. ஜெயராமகிருஷ்ணன் மனநோயும் இன்றைய மருத்துவமும், ப.91

19. Terry Eagleton, Op.Cit., P.158

20. Ibid., p.159

21 Sigmund Freud, On Psychopathology, James Strachey (Trans.), PP. 338-339.

22 Ledford J. Bischof, Horney, Interpreting Personality Theories, PP 204-205.

23 Ibid., 205.

24 Ibid.

25 வி.ஐ. தொப்ரென்கோவ், உண்மையைத் தேடும் புதிய பிராய்டியர்கள், ப.11.

26 B.P. Chaudhuri. Psychologicalcal Criticism, History and Principles of Literary Criticism P.15

27 Encyclopaedia Britannica, Vol. 7., P.930.

28 Lionel Trilling, Op. Cit., P.283; வை. சச்சிதானந்தன், மு.நூ., ப.214; எஸ். தோதாத்ரி, எம்.ஏ., தமிழ் நாவல்கள் சில ஆய்வுகள், ப.61.
Cf. Albert Murdell, Erotic Motive In Literature.

29 மீனாட்சி முருகரத்தனம், மு.நூ., ப.44.

30 மேலது ப.47.

31 Lionel Trlling. Op. Cit., Pp.281-282.

32 Van Wyck Brook, The Ordeal of Mark Twain; Sigmund Freud, Michelangelo's Statue of 'Moses'; Seul Rosenzweig, The Ghose of Henry James; Henry James The Pilgrimage of Henry James.

33 Andre Gide, The Immoralist, Shelley, Schlegal of Lucinde.

34 Encyclopaedia Britannica, Vol. 18, P.724.

35 Ernest Jones. Hamlet And Oedipus; Eugene O' Neill, Mourning Becomes Electra.

36 Wilhelm Reich, The Function of Orgasm.

37 F.L. Lucas, Literature And Psychology; J.L. Lose The Road To Xanadu;
I.A. Richards. Coleridge On Imagination;
C.D. Abbot, Poets On Work.

38 Lionel Triliing, Op. Cit., P. 278.

39 Sigmund Freud, **Creative, Writers And Day Dreaming.** David Lodge (Ed.), PP.36-38, 41.

40 Ibid., P.38.

41 B.P. Chaudhuri **Function of Catharsis In Tragedy,** History And Principles of Literary Criticism PP.370-371 வை. சச்சிதானந்தன் - மு.நூ., ப.214.

42 மேலது நூல், ப. 232.

43 தமிழண்ணல், ஒப்பிலக்கிய அறிமுகம், ப. 165.

44 ஜீவாத்மா பரமாத்மாவை அடைய விழைதல்.

45 Sigmund Freud, **Creative Writers And Day Dreaming** David Lodge (Ed.), P.40.

46 செண்பகம் ராமசாமி, லக்ஷ்மி படைப்பில் பெண்கள், ப. 11.

47 ஜெயகாந்தன், ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறாள்.

48 ந. அறிவழகன், ஜெயகாந்தன் ஆய்வடங்கல், ப.291.

49 Sigmund Freud, **Creative Writers And Day Dreaming**, David Lodge (Ed.), P.41.

50 டாக்டர் க.த. திருநாவுக்கரசு, உளவியல் அணுகுமுறை, டாக்டர் கு. பகவதி (பதி.) ப. 13, (சிலம்பு செல்வர். டாக்டர் ம.பொ. சிவஞானம், இலக்கியங்களில் புத்திர சோகம்).

51 டாக்டர் க.த. திருநாவுக்கரசு, உளவியல் அணுகுமுறை, டாக்டர் கு. பகவதி (பதி.), மு.நூ., ப. 116-118.

52 Lionel Trilling, Op. Cit., P.284.

53 Ibid

54 Ibid. P.286.

55 வை. சச்சிதானந்தன், மு.நூ., ப.213.

56 Lionel Trilling, OP. Cit., P.284.

57 Ibid., P.286.

58 ஜான் சாமுவேல், இலக்கியங்களில் சமுதாயப் பார்வை.ப.55.

59 எஸ். தோதாத்ரி, தமிழ் நாவல்களில் ஆய்வுகள் ப.67.

60 ஜெயகாந்தன், அவர்கள் உள்ளே இருக்கிறார்கள்.

61 ஜெயகாந்தன், 'பலவீனங்கள்' சினிமாவுக்குப் போன சித்தாளு.

62 எஸ். தோதாத்ரி, ஜெயகாந்தன் ஒரு விமரிசனம், ப. 77.

63 Mrs. Barwatha Regina Papa And Dr. V. Sachidhanandan Jeyakandan's ''Some Men On Some Occasions'' A Critical Study, P. 99.

64 Ibid., PP. 102 - 103.

65 எஸ். தோதாத்ரி, ஜெயகாந்தன் ஒரு விமர்சனம், ப. 56.

66 ஜெயகாந்தன், அந்தக்கோழைகள், சுயதரிசனம், ப. 54.

67 ஜெயகாந்தன், இலட்சாதிபதிகள், சுயதரிசனம், ப. 114-115

68 ஜெயகாந்தன், கோகிலா என்ன செய்துவிட்டாள்?

69 ஜெயகாந்தன், ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறாள்

70 ஜெயகாந்தன், ஆடும் நாற்காலிகள் ஆடுகின்றன, ரிஷிமூலம்.

71 ஜெயகாந்தன், முற்றுகை, சுயதரிசனம், ப. 78

72 ஜெயகாந்தன், ஆடும் நாற்காலிகள் ஆடுகின்றன, ரிஷிமூலம்.

73 ந. அறிவழகன், மு. நூ. ப. 78.

74 ஜெயகாந்தன், நிறங்கள், தேவன் வருவாரா?

75 ஜெயகாந்தன், ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகள், ப. 183.

76 மேலது.

77 ஜெயகாந்தன், சினிமாவுக்குப் போன சித்தாளு.

78 Barwatha Regina Papa And Dr. V Sachidhanandan, Op Cit., P. 101.

79 ஜெயகாந்தன், ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கின்றாள், ப. 275.

80 ஜெயகாந்தன், அந்தக் கோழைகள், சுயதரிசனம்.

81 திருவள்ளுவர், திருக்குறள், தவம் : 7

82 ஜெயகாந்தன், கோகிலா என்ன செய்துவிட்டாள்? ப. 27.

83 Barwatha Regina Papa And Dr. V. Sachidhanandan,. Op. Cit., P. 97

84 ஜெயகாந்தன், ரிஷிமூலம், ப. 92.

85 ஜெயகாந்தன், அரைகுறைகள், சக்கரம் நிற்பதில்லை, ப. 27.

86 Terry Eagleton, Op. Cit., PP. 164 - 190.

87 Ibid; PP 164 - 168

88 கா. செல்லப்பன், ஒப்பியல் தமிழ், ப. 60.

89 Terry Eagleton, Op Cit., P. 168.

90 Ibid., P. 167

"Watching his grandson playing in his pram one day Freud observed him throwing a toy out of the pram and exclaiming fort: (gone away), then hauling it in again on a string to the cry of da : (here). This famous fort - da game, Freud interpreted in Beyond the pleasure principle (1920) as the infant's symbolic mastery of its mother's absence: but it can be read as the firs, glimmerings of narrative. Fort - da is perhaps the Shortest story we can imagine: an object is lost and then recovered.

……… the mother's body - which drives forward the narrative of our lives, imeplling us the pursue substitutes for this lost paradise in the endless metanymic movement of desire.
- Ibid., P 185.

91 Terry Eagleton, Op. Cit., P. 168.

92 Ibid., p. 170.

93 Ibid.

94 Ibid.

95 Ibid.

96 Inid., P. 171.
97 Ibid., PP. 171 - 174.
98 Ibid., PP. 174 - 178.
99 Barwatha Regina PaPa And Dr.V. Sachidhanandan P.97
100 Terry Eagleton, Op. Cit., PP. 180 - 181,
101 Ibid., P. 181.
102 Ibid.
103 Ibid., P. 182.
104 வை. சச்சிதானந்தன், மு.நூ., ப. 238.
105 மேலது.
106 தமிழவன், அமைப்பியல்வாதமும் தமிழ் இலக்கியமும் ப.87
107 Terry Eagleton, Op. Cit., P. 183.
108 Ibid., PP. 184 - 185.
109 தமிழவன், படைப்பும் படைப்பாளியும், ப.15.
110 எதிர்வு சிவக்குமார், பெண்மை(ய) எழுத்துகளும் பெண்ணுடலை எழுதலுதும், மேலும், நடை :3: எட்டு 13, 14 பிப், மே 1992, பக். 67 - 68.
111 Encyclopaedia Britannica, Vol. 18, P. 724
112 ibid.
113 வி ஐ. தொப்ரென்கோவ், உண்மையைத் தேடும் புதிய பிராய்டியர்கள், ப.8
114 மேலது, ப.13
115 Encyclopaedia Britannica, Vol.18, P.725.
116 வை. சச்சிதானந்தன், மு.நூ., ப.224
117 வி.ஐ. தொப்ரென்கோவ், மு.நூ., ப.17
118 மீனாட்சி முருகரத்தனம், மு.நூ., ப.52
119 Terry Eagleton Op. cit p.193
120 டாக்டர் தே. ஆல்பட், கு. பகவதி (பதி) ப.199

இலக்கியத் திறனாய்வில் பெண்ணியக் கோட்பாடுகள்

பேராசிரியர் மீனாட்சி முருகரத்தனம்

தமிழ்த்துறைத் தலைவர், அஞ்சல்வழித்துறை
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்

தமிழ் இலக்கியத் திறனாய்வில் பெண்ணிய ஆய்வுகள் பெருகிவரும் காலம் இது. அதே சமயம் அந்த ஆய்வுகளில் கோட்பாடு அடிப்படை குறைவு என்ற குற்றச் சாட்டும் எழுகிறது. திறனாய்வுகள் கோட்பாடு அடிப்படையில் எழவேண்டுமா என்ற வினாவும் எழத் தேவையில்லை என்ற பதிலும் எழுவதில் உள்ள குறைகளின் பட்டியலும் ஒரு பக்கம் நிலவினாலும், கருத்துக்கள் ஏதேனும் ஓர் அடிப்படையிலேயே கூறவும் நிறுவவும் படவேண்டும். முடிவுகளும் மதிப்பீடுகளும் ஒரு கொள்கை அடிப்படையிலேயே அமையவேண்டும். எனவே பெண்ணிய ஆய்வுகளுக்கும் ஒரு கோட்பாட்டு அடிப்படை வேண்டும்.

உலக அரங்கில் பெண்ணியக் கோட்பாடுகள் பல உள்ளன. அவையெல்லாம் சமூகத்தில் பெண்களுக்குத் தரப்படும் மதிப்பு, உரிமை, சலுகை முதலியன பற்றிக் கருத்துரைப்பன. தொடக்கத்தில் எப்படி இருந்திருந்தாலும் இன்றைக்கு உலகம் முழுவதும் பெண்களுக்குத் தரப்படுவது ஓர் இரண்டாந்தரக் குடிமகள் நிலையே என்றும், ஒரு கண்ணுக்கு வெண்ணெயும் ஒரு கண்ணுக்குச் சுண்ணாம்பும் என்ற அடிப்படையிலேயே சமூகம் ஆளுக்கொரு நியாயம் பேசுகிறது என்றும், இந்நிலை மாற வேண்டும் என்றும், சமஉரிமை, சமநீதி, சமவாய்ப்பு, சமமான பணிப்பங்களிப்பு என்ற வகையில் ஆடவரும் மகளிரும் சமூகத்தில் சமமான இடம் பெறவேண்டும் என்றும் கூறுவதில் அனைத்துக் கோட்பாடுகளும் ஒத்துப் போகின்றன என்றே சொல்லலாம். ஆனால், சமத்துவம் கேட்கும் அளவிலும் தன்மையிலும் அதை அடைவதற்காக அவை சுட்டும் வழிமுறைகளிலுமே அவை சிறிதளவு ஒன்றுக் கொன்று மாறுபடுகின்றன. அவற்றில் சில

கோட்பாடுகளின் சமூகச் சிந்தனை ஆக்கப் பூர்வமானதாக இல்லை என்பதும் குறிப்பிடத்தகுந்தது.

பெண்மை பற்றிய இந்தச் சமூகக் கோட்பாடுகள் இலக்கியத்தில் பொருத்திப் பார்க்கப்படும்போது பெண்ணியத் திறனாய்வு எனப் பெயர் பெறுகின்றன. இலக்கியத்தில் ஆசிரியன் கூற்றாகவும் குறிப்பாகவும் பாத்திரப் படைப்பாகவும் கருப்பொருளாகவும் வெளியாகும் பெண்மைச் சித்திரிப்பையும் மதிப்பீட்டையும் தத்தம் கண்ணோட்டத்தில் இவை திறனாய்ந்து கருத்துரைக்கின்றன. இதனால் பழைய படைப்புக்களுக்குப் புதிய விளக்கங்கள் தரப்படுகின்றன. பழைய பாத்திரங்களின் பண்புகள் புதிய கோணத்திலிருந்து காட்டப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரத்தை பெண்ணிய நோக்கில் திறனாயும் முனைவர் மணவாளனின் கட்டுரை, சீதையின் அக்கினிப் பிரவேசத்தைதப் புதிய நோக்கில் காட்டும் எம்.ஏ. சுசீலாவின் கதை, புதுமைப் பித்தனின் 'சாப விமோசனம்' முதலிய எண்ணற்ற சான்றுகள் கூறலாம். இவையெல்லாம் தமிழ்ப் படைப்பாளர்கள், திறனாய்வாளர்கள் ஆகியோரின் பெண்மை பற்றிய சிந்தனைகளின் அடிப்படையில் எழுந்தவையே. அந்த வகையில் இவற்றில் பெண்ணியக் கோட்பாடு ஒன்று அடிப்படையாக இருக்கத்தான் செய்கிறது. ஆனால் உலக அரங்கில் வழங்கும் பல்வேறு கோட்பாடுகளில் ஒன்றைப் பெயர்சுட்டிப் பொருத்திப் பார்த்துக் கூறுவனவாகவோ புதிதாகத் தாங்களே ஒன்று வகுத்துக் கொண்டேனும் கருத்துரைப்பனவாகவோ இவை இல்லை. அதனாலதான் கோட்பாடே இல்லை என்று கூறும் நிலை எற்பட்டுவிட்டது. இவ்வகையில் பார்த்தால் பிறநாட்டுத் திறனாய்விலும் இந்த நிலை ஒரு காலகட்டத்தில் நிலவத்தான் செய்தது.

பெண்ணிய எழுத்து, பெண்ணிய நோக்கு, பெண்ணிய ஆய்வு எனச் சுட்டப்படுவன எல்லாம் பெண்மை பற்றிய கருத்துக்களை வெளியிடுவன எனக் குறிக்கத்தகுந்தவையே அன்றிப் பெண்ணியக் கோட்பாடு எனக் கூறத்தகுந்தவை அல்ல என்ற கருத்து மேனாடுகளிலும் நிலவியது. அக் கருத்தின் வன்மை மென்மைகளைச் சீர்தூக்கியும் அந்த நிலைக்கான

காரணங்களை ஆராய்ந்தும் அது மாறுவதற்கானவழி வகைகளைச் சுட்டியும் (Showalter) ஷோவால்டர் என்பவர் 'திக்குத் தெரியாத காட்டில் பெண்ணியத் திறனாய்வு' (Feminist Criti cisim in the wilderness) என்ற தலைப்பில் ஒரு கட்டுரை எழுதியுள்ளார். தமிழில் எழுகின்ற பெண்ணியத் திறனாய்வுகளின் போக்கை அறியவும் நெறிப் படுத்தவும் உதவும் என்பதால் அக் கட்டுரையில் இடம் பெற்றுள்ள சிந்தனைகள் இங்கே தொகுத்துத் தரப்படுகின்றன.

பெண்ணியத் திறனாய்வில் ஈடுபட்ட மகளிர் பலர் தம் ஆய்வுக்குரிய எல்லையைச் சுருக்கிக் கொள்ள விரும்பாததால் பெண்ணியத் திறனாய்வுக்கெனக் கோட்பாடு ஒன்று நீண்ட காலம் நிறுவப்படாமலே போயிற்று என்பது ஷோவால்டரின் கருத்து. அதற்கேற்ப 20 ஆம் நூற்றாண்டின் எழுபதுகளில் எழுந்த அமைப்பியல் வாதம், பின் அமைப்பியல் வாதம். முதலியவற்றின் போக்கில் அமெரிக்கர்களுக்கு ஏற்பட் டிருந்த மனக்குறை' தீரும் வகையில் பெண்ணியத் திறனாய்வின் பரந்துபட்ட அணுகுமுறை அவர்களைக் கவர்ந்தது. பெண் களிலும் பலருக்குக் கோட்பாடு என்பது ஒரு. வகையில் தங்கள் ஆய்வைக் கட்டுப்படுத்திச் சிந்தனைகளின் எல்லையை வரையறுத்துச் சிறைப்படுத்தும் என்ற எண்ணம் இருந்தது. வர்ஜினிய உல்ஃப் என்பவர் அவர் வாழ்ந்த காலத்து ஆடவர் முதன்மைச் சமூகம் பல துறைகளை ஆடவர்க்கே உரித்தாகக் கருதி மகளிரை ஒதுக்கி வைத்ததையும் அறிவுத் தேட்டம் ஆடவர்க்கே உரியதென்ற எண்ணத்தில் அவருக்கு நூலகத்தில் நுழைவு மறுக்கப்பட்டதையும் குறித்து வருத்தமும் எதிர்ப்பும் தெரிவித்து ஆடவர்க்கு எவ்வகையிலும் பெண்கள் இளைத்தவர் அல்ல என்ற குரல் கொடுத்தாலும் அதுகாறும் ஆடவரே பெரிதும் ஈடுபட்டிருந்த திறனாய்வுலகின் போக்கைப் பின்பற்றிக் கோட்பாடுகளின் சிறைக்குள் நுழைய விரும்பவில்லை என்கி றார். ஆடவர்க்குச் சமம் என்று நிறுவ விரும்பிய அவரேகூட அதை நிறுவுவதற்காகக் கூட அவர்கள் பின்பற்றிய கோட்பாட்டு அடிப்படைத் திறனாய்வு மேற்கொள்ள விரும்பவில்லை. அந்த அளவு அவ்வகைத் திறனாய்விற்கு அவர் எதிரியாக இருந்தார். வெளியே தள்ளிக் கதவடைக்கப்

படுவது வருந்தத்தக்கது என்றாலும் உள்ளே சிறைப் பட்டுக் கிடப்பது அதனினும் மோசமான நிலை என்று விளக்கினார். அவரைப் போன்றே மேரி டேலி (Mary Daly). எட்ரியன் ரிச் (Adrienne Rich), மார்கரெட் டுரே (Marguerite Duras), போன்றோரும் கோட்பாடுகளில் தம் ஆய்வைச் சுருக்கிக் கொள்ள விரும்பவில்லை. ஒரு சிலர்க்குப் பெண்ணியத் திறனாய்வு என்பதே கோட்பாட்டிற்கு எதிரான ஓர் இயக்கம் போலவும் அதுவரை நிலவிவந்த திறனாய்வுச் சிந்தனைப் போக்குகளுக்கும் கருத்தியல் வாதங்களுக்கும் மறுப்புப் போலவும் அமைந்தது அத்துடன் தற்சார்பு இல்லாத புறவய நோக்கை வலியுறுத்திய அறிவியல் அணுகு முறையைப் பெண்ணியத் திறனாய்வாளர் பேறறவில்லை. பெண்ணியத் திறனாய்வு உணர்ச்சிக்கும் சொந்த அனுபவங்களுக்கும் பெரும்பங்கு தருவதாக இருந்தது.

ஆனால், இப்படிக் கோட்பாட்டு மறுப்பாகத் தோன்றியது உண்மையில் ஒரு கோட்பாடு உருவாவதன் வளர்ச்சிநிலை என்று இன்று தோன்றுகிறது. ஏனெனில் பெண்ணியத் திறனாய்வுக் கென ஒரு கோட்பாடு உருவாக வேண்டும் என்ற எண்ணமும ஆர்வமும் முயற்சியும் குறைந்த அளவு பல்கலைக்கழகங்களிலேனும் இன்று தோன்றியுள்ளது. அதற்குக் காரணமும் உண்டு பொது வாகத் திறனாய்வுலகில் கோட்பாடுகளில் ஆர்வம் கூடியிருக்கிறதே ஒழியக் குறையவில்லை. அத்துடன் கோட்பாட்டு அடிப்படை இல்லாத திறனாய்வுகள் மதிக்கப்படுவதும் இல்லை. அந்த அடிப் படையில் பெண்ணியத்திறனாய்வுகளும் புறக்கணிப்புக்குஉள்ளாதல் கூடும். எனவே பெண்ணியம் தனக்கென ஒரு கோட்பாட்டை நிறுவித் தன்தனித் தன்மையை உணர்த்த வேண்டிய கட்டாயத் திற்கு உட்பட்டது. இலக்கியம் கண்டதற்கு இலக்கணம் இயம்பும் முறையில் இதுவரை மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ள பெண்ணிய ஆய்வு களின் பொருளமைதியிலிருந்து பெண்ணியத் திறனாய்வுக் கோட் பாடு எவ்வாறு அமைந்துள்ளது என்பதையும் எவ்வாறு அமைய வேண்டும் என்பதையும் கூறலாம்.

அவ்வாறு பார்க்கையில் பெண்ணிய நோக்கில் வெளியாகும் இலக்கியத் திறனாய்வுச் சிந்தனைகளை இருவகையாகப் பிரிக் கலாம்.

முதலாவது வகை பெண்மை பற்றிய 20-ஆம் நூற்றாண்டுக் கோட்பாடுகளின் அடிப்படையில் இலக்கியங்களைப் பரிசீலனை செய்வது. மரபுநிலை சார்ந்த இலக்கியங்களில் சித்திரிக்கப்படும் பெண்மை, மரபுவழித் திறனாய்வில் தெரிவிக்கப்படும் பெண்மைக் கருத்தியல்கள் முதலியவற்றில் காணப்படும் குற்றம் குறைகளைச் சுட்டி இலக்கியத்தின் பொருளைப் புதிய கண்ணோட்டத்தில் பார்க்கச் செய்வது. இது பெண்ணிய நோக்கு என அழைக்கத் தகுந்தது. இவ்வகைத் திறனாய்வு இலக்கியம் பற்றிய மறு பரிசீலனையுடன் நின்றுவிடுவது இல்லை. இலக்கியம் வாழ்க்கையின் பிரதியும் சமூகத்தின் பிரதிபலிப்பும் என்பதால் இலக்கியத்தைச் சரியாகப் புரிந்து கொள்வது வாழ்வையே சரியாகப் புரிந்து கொள்வதாகும். மானுடத்தைத் தெரிந்து கொள்வதாகும். நாம் இப்போது எப்படி வாழ்கிறோம், எப்படி இதுவரை வாழ்ந்து வந்தோம். நாம் பேசும் மொழி நம்மைச் சிந்திக்க மட்டுமின்றிச் சிறைப்படவும் செய்திருப்பது எப்படி, எதையும் சுட்டும் முறையில் கூட எப்படி ஆடவர் முதன்மைக் கண்ணோட்டம் எல்லோரையும் பின்னின்று இயக்கி வந்துள்ளது - வருகிறது, எவ்வாறு பார்க்கத் தொடங்கலாம் இப்படிப் பலவற்றை உணர்த்திப் புதியதோர் உலகம் செய்யும் வேட்கை கொண்ட புதிய மனங்களை உருவாக்கிப் புதிய வாழ்க்கை தொடங்க வழி வகுப்பதாகவும் அமையமுடியும். புதிய பார்வையின் அடிப்படையில் புதிய சிந்தனை உருவாகப் புதிய இலக்கியம் தோன்றவும் இது வழிவகுக்கும்.

ஆனால், இலக்கியத்திற்குப் பொருள் கொள்ளும்எண்ணற்ற வழிமுறைகளில் இதுவும் ஒன்று என்ற அளவிலேயே இது நின்று விடுகிறது. எனவே பத்தொடு பதினொன்றாகவே அமையும் இந்த வகையில் மற்றொரு குறை என்னவென்றால் படைப்புக் களைப் புரிந்து கொள்ளவும் திறனாயவும் மதிப்பிடவும் இது வரை பயன்பட்டு வந்த முறைகள் சரியல்ல என்று நிறுவிப்பழைய கருத்துக்களை மறுத்துரைக்க முற்படுகையில் இதுகாறும் நிலவி வரும் ஆணியத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளைச் சார்ந்தே பெண் ணியத் திறனாய்வு அமைய நேர்கிறது. இந்த இடத்தில் தான் இரண்டாம் வகைத் திறனாய்வு கைகொடுக்கிறது. முதல்வகை படைப்புக்களில் உள்ள பெண்களைப் பற்றியது என்றால் இரண்டாம் வகை படைக்கின்ற பெண்களைப் பற்றியது.

படைப்பாளர் பெண் என்ற காரணத்தால் படைப்பில் காணக்கூடிய தனித்தன்மைகள் எவ்ன என்று வரையறுத்து அவற்றைப் பெண்ணியத் திறனாய்வின் அடிப்படைக் கோட்பாடாக்கி அவற்றின் அடிப்படையில் திறனாயலாம். இன்றைய நிலையில் அத்தகைய கோட்பாட்டின் உருவாக்கமே இன்னும் முழுமையாக நிகழவில்லை. அதன்பிறகே அந்த அடிப்படையில் திறனாய முடியும்.

முதலில், பெண்படைப்பாளர் எனத் தனியே ஒரு பிரிவினை உண்டா? ஆணின் படைப்புக்கும் பெண்ணின் படைப்புக்கும் இடையே வேறுபாடு உண்டா? இருவேறு வகையான இலக்கியங்கள் என்று கூறத்தக்க அளவு அடிப்படையான வேறுபாடுகளைச் சுட்டமுடியுமா ?

படைப்பவரின் பால் மாறுபட்டால் படைப்பின் அடிப்படைத் தன்மையே மாறும் என்பது முற்றிலும் புதிய கண்ணோட்டம். இது பலர்க்கு உடன்பாடானது அன்று. படைப்பாளர் இனத்துப் பஞ்சமராகப் பெண் படைப்பாளரைக் கருதும் ஆண்படைப்பாளர் உண்டு. தன்னைப் பாதித்ததும் தான் பகிர்ந்து கொள்ள அல்லது வெளியிட விரும்புவதுமான உணர்வின் வெளிப்பாடே கலையாதலின் அதில் படைப்பாளியின் பால் வேறுபாட்டிற்கு இடமில்லை என்றும் பாதிக்கப்படுவதும் படாமையும் பாதிக்கப்படும் அளவும் விதமும் வெளியிடும் முறையும் திறனும் ஆகியவற்றாலேயே படைப்பாளர்கள் வேறுபட முடியும் என்றும் கருதுவோர் உண்டு. ஆனால் புறவுலகின் தூண்டுதல்களால் பாதிக்கப்படும் விதமும் பாதிப்பை வெளியிடும் விதமும் பால் வேறுபட்டால் மாறுபட முடியும் என்பது ஓர் அடிப்படை உள்வியல் உண்மை. இங்கே உடலின் பால் வேறுபாடும் உள்ளத்தின் பால் வேறுபாடும் ஒத்திருக்க வேண்டும் என்ற கட்டாயம் இல்லை. புறநிகழ்ச்சிகளை உள்வாங்கி உணரும் விதத்திலும் புற நிகழ்வை எதிர்கொள்ளும் வகையிலும் மனித மனங்களில் இருவகை உண்டு என்பது உண்மை. உடலுக்குத் தொடர்பில்லாத வகையிலேயே வசதியும் வழக்கும் பொதுமையும் கருதி அதை ஆண்மனம் பெண்மனம் என்று அழைக்கலாம். மணவாழ்வில் மனங்களுக்கிடையே

ஏற்படும் சிக்கல்கள் பலவற்றின் அடிப்படையே இந்த வேறுபாடு தானே ? எனவே, படைப்பில் பெண்மைச் சித்திரிப்புப் பற்றிய புது விளக்கங்கள் மதிப்பீடுகள் ஆகியவற்றைத் தருவதிலும் பெண்களால் எழுதப்படும் படைப்புக்கள் பற்றிய ஆய்வாகப் பெண்ணியத் திறனாய்வு மாறுவது சரியான, தேவையான, ஆக்கபூர்வமான திருப்பம் என்றே கூறலாம்.

பெண் படைப்பாளரின் படைப்பு வரலாறு, இலக்கியக் கருப் பொருள்கள், வெளியீட்டு உத்திகள், மொழி நடை, இலக்கிய வகைகள், இலக்கியக் கட்டமைப்பு, படைப்பாற்றலின் இயக்க சக்தி, மகளிர் இலக்கிய மரபின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் இன்னோரன்ன பொருள்கள் பற்றியதாக இந்த இரண்டாம் வகைப் பெண்ணியத் திறனாய்வு அமையும். இங்கே கோட்பாட்டு அடிப் படைக்கு நிறைய இடமுண்டு. ஏனெனில் இந்தத் திறனாய்வின் அடிப்படையே ஒரு வேறுபாட்டில்தான் உள்ளது. ஆடவர் படைப் பினின்றும் மாறுபட்டது மகளிர் படைப்பு என்றால் அந்த மாற்றம் என்ன என்ற வினா எழுகிறது. அந்த மாற்றம் எதில் வெளியா கிறது? நடையிலா ? வகைமையிலா ? இலக்கியத்திற்கு அடிப்படை யாகும் அனுபவங்களிலா? அல்லது இந்த வேறுபாடுகள் எல்லாம் வாசகரின் வாசிப்பில் தான் உள்ளனவா?. படைப்பில் உள்ளன என்றால் அந்த வேறுபாட்டை எப்படி உணர்வது? உலகளாவிய பொதுத்தன்மைகளை உணருமுன் ஒரு நாட்டளவில் அல்லது ஒரு மொழி அளவிலேனும் பெண்ணியப் படைப்புக்களின் தனித் தன்மையை அறிய வேண்டும். ஒரு மொழியின் இலக்கிய வரலாற் றில் தொடக்க முதல் இன்றளவும் எழுந்துள்ள மகளிர் படைப்புக் களை நுணுகி அராய்ந்து அவற்றில் எந்தெந்தக் கூறுகள் அதன் சமகால ஆடவர் படைப்புக்களிலிருந்து மாறுபட்டுள்ளன என்பதைக் காணவேண்டும். மாற்றங்களை வகை தொகைப் படுத்தியபின் பொதுமைக் கூறுகளின் அடிப்படையில் இலக்கணம் காணவேண் டும். இதைப் புரிந்து கொள்ள ஒரு சிறிய சான்று. தண்டியலங் காரம் காப்பிய இலக்கணமாக எட்டுச் செய்திகளைக் கூறுகிறது. அந்த முடிவு எப்படிப் பெறப்பட்டது? காப்பியங்கள் அனைத்திலும் உள்ள பொதுமைக் கூறுகளை முதலில் கண்டு அவற்றில் மற்ற வகை இலக்கிய வடிவங்களிலும் காணக்கூடிய கூறுகளை விடுத்துக

காப்பியத்தில் மட்டுமே காணக்கூடிய கூறுகளைத் தொகுத்தே அந்த எட்டுச் செய்திகள் கிடைத்தன. அவற்றில் சில தனித்தனியே பிற வகைகளில் இடம் பெறுவனவாதல் கூடும். ஆனால் அத்தனையும் ஒரே படைப்பில் காணக்கூடியது காப்பியத்தில்தான். காப்பியத்திற்கும் பிற வகைகளுக்கும் உள்ள வேறுபாடு தானே அது. அதைப் போலத்தான் பெண்ணியப் படைப்புக்களின் தனித் தன்மைகளையும் கண்டு இலக்கணம் வகுத்தல் வேண்டும். அப்படி வகுக்கும் போது பெண்ணியப் படைப்புக்கள் அந்த முறையில் அமைவதற்கான - ஆணியப் படைப்புக்களினின்றும் அடிப்படையில் சிலவகையில் மாறுபடுவதற்கான - காரணங்கள் கண்டு அவற்றைப் பெண்ணியப் படைப்புக் கோட்பாடுகள் எனச் சுட்டலாம்.

உலகளாவிய நிலையில் பார்க்கும்போது இங்கிலாந்து பெண்ணியத் திறனாய்வு பெண்ணியப் படைப்புக்களை ஒடுக்கப் பட்டோர் (oppressed) குரலாகப் பார்க்கிறது. பிரெஞ்சுத்திறனாய்வு உணர்வின் சூழ்நிலையான உளவியலில் கவனம் செலுத்தி அடக்கிவைக்கப்பட்டோரின் (repressed) குரலாகக் காண்கிறது. அமெரிக்கப் பெண்ணியத் திறனாய்வு படைப்புக்கு முதன்மை தந்து உணர்வு வெளிப்பாடாக (expression) உணர்கிறது. இப்படிப் பல வாறாக அமையும் சிந்தனைகளை எல்லாம் பல்வேறு இசங் களையும் நான்கே கோட்பாடுகளில் ஆபர்கிரோம்பி (Aber Crombie) அடக்கிக் காட்டியது போல ஷோவால்டரும் நான்கு வகைகளில் அமைத்துக் காட்டுகிறார்.

எந்தப் படைப்பும் படைப்பாளியின் சிந்தனைக்கு வடிகாலாக அமைவது. வடிகாலில் வெளியிட ஓர் உந்துதல்வேண்டும். பெண் ணிய எழுத்துக்கான உந்துதல் பெண்ணின் எந்தக் கூறில் இடம் கொண்டிருக்கிறது என்ற அடிப்படையில் அந்த நான்குவகைகள் அமைகின்றன. உடற்கூறியல், மொழியியல், உளவியல், பண் பாட்டியல் என்பவைகளே அந்த நான்கு. இவைநான்கும் தனித் தனியே நிற்பவை அல்ல. ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புடையவை. ஒரு வகையில் தொடர்ச்சியானவை என்று கூடக்கூறலாம். இந்த நான்கையும் இருவகைப் பெண்ணியத் திறனாய்விலும் பொருத்திப் பார்க்கலாம்.

பெண்ணின் உடலும் பெண்ணியப் படைப்பும்

பெண்ணின் உடலமைப்புக்கும் அவள் படைப்புக்கும் உள்ள உறவைப் பேசுவது ஒருவகைப் பெண்ணியத் திறனாய்வு. ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் உடலமைப்பில் உள்ள வேறுபாடு அவர்கள் படைப்பின் வேறுபாடுகளுக்கும் அடிப்படை ஆகும் என்பதே இக் கோட்பாடு. எனவே பெண்ணியப் படைப்பின் தனித்தன்மைகள் பெண் உடலமைப்பின் தனித்தன்மையுடன் தொடர்புடையவை என்ற கண்ணோட்டத்தில் ஆடவர் படைப்பிலிருந்து மகளிர் படைப்புக்கள் மாறுபடுவதற்கான அடிப்படையை உடற்கூறுவேறுபாட்டின் துணையுடன் விளக்க முற்படும்.

இவ்வகைத் திறனாய்வில் ஈடுபடுகையில் ஏற்படக்கூடிய ஓர் அபாயம் உண்டு. அதை முன்னரே உணர்ந்து தவிர்க்க வேண்டும். பழங்கால லிங்கமையக் கோட்பாடும் (Libido theories) கருப்பைக் கோட்பாடும் (Ovarian theories) உடற்கூற்றுடன் படைப்பாக்கத்தை உறவுபடுத்தி எண்ணிப் பார்த்தவையே. ஆனால் படைப்பாக்கத்தில் பெண்ணின் பங்கைக் குறைத்து மதிப்பிட்டுப் பெண்ணினத்தைக் கலை உலகில் அவை ஒடுக்கிவைத்தன. அந்தநிலைக்கு அழைத்துச் செல்வதாக உடற்கூற்றுப் பெண்ணிய ஆய்வு அமைந்துவிடக் கூடாது. அன்றியும் உடற்கூறு அடிப்படையிலேயே பெண்ணைத் தாழ்வாகக் கருதும் சில பழங்காலக் கருத்துக்களும் தவிர்க்கப்பட வேண்டும். சான்றாக மாதவிலக்கம், மகப்பேறு போன்ற சில உடலியல் நிகழ்வுகள் பெண்ணின் மூளையில் உள்ள படைப்பாக்கத்திறனில் இருபது விழுக்காட்டைச் செலவழித்து விடுவதாகக் கூறப்பட்டதுண்டு. அதாவது ஆணுக்கு நூறு விழுக்காடு முழுமையான பலன் கிடைக்கையில் பெண்ணுக்கு அதிக அளவு எண்பது விழுக்காடு பலனையே உடல் தரும் என்பதால் பெண்ணின் படைப்புத்திறனும் ஆணைவிடக் குறைவுடையதாகவே இருக்கும் என்பது கருத்து. மேலும் அறிவாற்றலுடன் தொடர்புடைய மூளைப்பகுதி பெண்ணைவிட ஆணுக்கு எடை கூடியதாகவும் கூடுதல் வளர்ச்சியடைந்ததாகவும் இருக்கும் என்று கருதினர். எனவே பெண்ணின் படைப்பாற்றல் அளவினால் குறைந்தது மட்டுமன்றித் தரத்தினாலும் தாழ்ந்தது என்று கூறினர்.

பெண்ணின் உடற்கூறு அவளது படைப்பு ஆகிய இரண்டுக்கும் தொடர்புபடுத்திப் பேசிய பழங்காலச்சிந்தனைகள், பெண்ணின் உடற்கூறு குறையுடைது; அவள் சிந்தனை குறையுடையது; சிந்தனையின் விளைவும் வெளிப்பாடுமான படைப் பாற்றலின் வெளியீடான படைப்பும் குறைந்தது என்றே விளக்கின. ஆனால் இன்றைய பெண்ணியத் திறனாய்வு உடற் கூறு அடிப்படையில் பெண் தாழ்வானவள் என்ற கருத்தை உடன்படுவதில்லை. வேறுபடுவதும் தாழ்வுறுவதும் வேறு வேறானவை என்ற உண்மை பெண்ணியலாளரால் உணரவும் உணர்த்தவும் படுகிறது. எனினும் படைப்பாக்கம் பற்றிய பழைய உருவகங்கள் சிலவற்றை ஏற்கும் போது சில முரண்பாடுகள் எழுகின்றன.

ஆடவர் முதன்மை சான்ற மேலைப் பண்பாட்டில் ஒரு இலக்கியவாதி படைப்புக்குத் தந்தையாகவும் ஓர் உற்பத்தி யாளனாகவும் ஒரு வாரிசு மூலமாகவும் போற்றப்படுகிறான். அவனது எழுதுகோல் உற்பத்தித் திறன் வாய்ந்த கருவியாக உயர்த்திக் கூறப்படுகையில் ஆண்குறியாக உருவகிக்கப்படுகிறது. பெண்ணுக்கு லிங்கக் குறி இல்லையாதலின் அவள் படைப்புக் களிலும் அந்த இன்மை விளைக்கும் ஆதங்கம் பொதிந்திருக்கும் என்பர். தோற்றுவித்த ஃபிராய்டே பிற்காலத்தில் கைவிட்ட இந்த ஆதங்கக் கோட்பாட்டின்படி எழுதுகோலுக்கு ஆண்குறி குறியீடு என்றால் அப்புறம் பெண்களின் படைப்புக்கு மூலமாக எந்தப் பகுதியை உருவகித்துக் குறியீடாகக் கூறமுடியும் என்ற கேள்வி எழும். பெண்ணின் மூளையைச் சொல்லலாம் என்பது ஷோவால்டரின் விடை. கருத்துக்கள் பிறக்கும் கருப்பையாக அதை உருவகிக்கலாம் என்பது அவர் கருத்து. படைப்பைப் பலரும் மகப்பேற்றுக்கு ஒப்பிட்டுப் பேசுவதைத் தன் கருத்துக்கு அரணாக அவர் கொள்கிறார். கருவுயிர்த்தலுக்கு மட்டுமே உதவும் ஆண்குறியைக் காட்டிலும் மகப்பேற்றுக்கு உதவும் கருப்பையே படைப்புக்குச் சிறந்த உருவகக் குறியீடு என்று விளக்குகிறார். படைப்பு என்பது உள்ளிருந்து வெளிவரும் நிகழ்ச்சியாதலின் கருப்பை உருவகம் பொருத்தச் சிறப்பு உடையதாய் நின்று படைப்பைச் சுட்டும். எனவே பெண்களின் உடலே படைப்பாற்ற லுக்கு உற்ற களம் என்று வாதிடுகிறார். ஆனால் படைப்புடன்

உடற்கூற்றைத் தொடர்புபடுத்துவதில் இப்படிப்பட்ட உருவகங்கள் கூறுவதை விடுத்து மேலும் ஆழமாகச் சிந்திக்க வேண்டும் என்பதே பிரெஞ்சு, அமெரிக்கப் பெண்ணியத் திறனாய்வாளர் பலரின் கருத்து.

படைப்பில் இடம் பெறும் படிமங்களுக்கு மனித உடல் ஊற்றாகப் பயன்படுவதன் முதன்மையையும் சிறப்பையும் வலியுறுத்துவது உடற்கூற்றுப் பெண்மைத் திறனாய்வு. உடற் கூற்றைப் படைப்பில் பயன்படுத்தும் முறையில் ஆடவரினின்றும் பெண்கள் மாறுபடும் விதம் திறனாய்ந்து கூறப்படும். உடலை மறுத்தும் வெறுத்தும் பேசுவது உயர்வெனக் கருதும் போக்கிற்கு மாறாகத் தசையின் ஆற்றலையும் மனித வாழ்வில் அதன் தவிர்க்க இயலாததும் தவிர்க்கத் தேவையில்லாததுமான பங்கையும் வெளியிடும் போக்கை மேனாட்டுப் பெண்படைப் பாளர்களிடம் காணலாம் என்று கூறப்படுகிறது.

திறனாய்விலும் கூடப் பெண்மையின் தனித்தன்மையைப் பார்க்க முடியும். சில திறனாய்வாளர்கள் விலகிநின்று கருத் துரைக்காமல் தங்கள் சொந்த அனுபவத்தின் அடிப்படையில் திறனாய்வுச் சிந்தனைகளை வழங்குவார்கள். உணர்வு என்பது உடலில் தோன்றுவது. அந்த உணர்வுக்குச் சிந்தனை அடிப் படை. அந்தச் சிந்தனையை அப்படியே வெளியிட்டால் அது தன்னையே வெளியிடும் உண்மையாகும். அப்படி இல்லாமல் பொதுமைப் படுத்தியும் விலகிநின்றும் உரைப்பது முகத்திரை போன்று அகத்திரை ஆகும். அப்படி எழுதுவோரைத் தங்கள் உடலினின்றும் வெளியேறி எழுதுபவர்கள் என்று ரிச் (Rich) என்ற திறனாய்வாளர் கூறுகிறார்.

உடற்கூற்றுத் திறனாய்வில் மறுக்கக்கூடாத செய்தி, உடற்கூறு மட்டுமன்றிப் பிற பலவும் அதில் இணைந்துள்ளன என்பதுதான். ஒரு பெண்ணின் சமூகப் பார்வையை, வாழ்வியற் கண்ணோட்டத்தை, தன் வாழ்வின் நிகழ்ச்சிகளை அவள் எப்படி எதிர்கொள்கிறாள் என்பதையெல்லாம் அறிய அவளது உடற் கூறுபற்றிய அறிவு உதவும். எனவே உடற்கூற்றுத் திறனாய்வு, உடற்கூறு அடிப்படையில் இலக்கியப் பெண்மை, படைப்பாளரின்

பனம் ஆகிய உணர்வுகளை விளக்கி மதிப்பிட்டுக் கருத்துரைக்கு மெய்ப்பாட்டியலில் தொல்காப்பியம் கூறும் அவத்தைகள் இவ்வகையில் பெரிதும் பயன்பாடுடையன. மனித நடத்தையைப் புரிந்து கொள்ளல் (Understanding Human Behaviour) என்ற தலைப்பில் வெளியாகியுள்ள நூல் வரிசைகள் உணர்வின் வெளிப் பாடாக உடலில் தோன்றும் மாற்றங்களைச் சுட்டிப் பின்னவற் றால் முன்னதை உணர முடியும் என்ற உண்மையை உணர்த்தும், அடுத்தது காட்டும் பளிங்குபோல் நெஞ்சம் கடுத்தது காட்டும் முகம் என்ற வள்ளுவமும் 'அகத்தின் அழகு முகத்திலே' என்ற பழமொழியும் போன்ற பொதுவான செய்திகள் அனைவர்க்கும் தெரியும். ஆனால் 'கூழை விரித்தல்' போன்ற நுட்பமான மெய்ப் பாடுகள் ஆழமான உணர்வுரைக்கும் இத்தகைய விவரிப்புக்களில் பெண்கள் படைப்பில் தனித்தன்மை உளதா எனக் காணலாம்

ஒரு பெண்ணின் படைப்பில் சிறப்பாகப் பெண் உடற் கூறும் பொதுவாக மானுட உடற்கூறும் பெறும் இடம், உடலின் செயற்பாடுகள் பற்றிய புனைவுரைகள், உவமை உருகங்களாக உடல் இடம் பெறும் அளவும் விதமும் என்று இவ்வாறே பெண் கள் படைப்பில் உடற்கூறு பெறும் இடத்தைக் கணித்து அது ஆண்களின் சித்திரிப்பிலின்று என்னென்ன விதங்களில் மாறுபடு கிறது என்பதைக் கண்டுரைத்து அதற்கு அடிப்படை என்ன உடற் கூறுபற்றிய ஒரு பெண்ணின் பார்வையும் சித்திரிப்பும் ஆணின் பார்வை சித்திரிப்பு ஆகியவற்றிலிருந்து மாறுபடுவதற் கான உடலியற் காரணங்கள் என்ன என்று விளக்குவது உடற் கூற்றுப் பெண்ணியத் திறனாய்வாக அமையும். ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் சுரப்பி வேறுபாடுகள் அடிப்படையானவை. அந்த வேறுபாட்டால் உணர்வுகள் வேறுபட அவற்றின் அடிப்படையில் படைப்பு வேறுபடுகிறது என்று பார்க்கலாம். படைப்பு உருவாக் கம் (Creative process) என்பது இலக்கியத் திறனாய்வில் அதிக மாகவும் பரவலாகவும் இல்லாத ஒன்று, யுங் போன்ற உளவிய லாளரால் தொடங்கப்பட்டுப் பல துறை அறிஞரும் ஈடுபாட்டுடன் பேசியுள்ள செய்தி அது. பெண்ணியத் திறனாய்வு பெண் படைப் பாளரின் படைப்புநோக்கம் பற்றி உடல் கூறு ரீதியான விளக்கம்தர முற்பட்டால் அது ஆழமும் தனித்தன்மையும் வாய்ந்ததாகஅமையும்.

உடற்கூறு அடிப்படையில் படைப்பின் தன்மை வேறுபடுகிறது என்ற கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் பெண் படைப்பாளர்களின் படைப்பு நோக்கம், படைப்பு உருவாக்கம், படைப்பு முறைகள், படைப்பு வகைகள், படைப்பின் உள்ளடக்க உருவங்கள் முதலிய பலவற்றுக்கும் விளக்கம் தருவதாக உடற்கூற்றுப் பெண்ணியத் திறனாய்வு அமையும்.

இந்த அளவுக்கு உடற்கூறு பெண்ணியத் திறனாய்வில் கோட்பாட்டு அடிப்படை தரக்கூடும் என்றாலும் அதையே முற்றிலும் சார்ந்திருத்தலும் அதை மட்டுமே முழுமையாக நம்பியிருத்தலும் முடியவும் முடியாது; கூடவும் கூடாது. அதற்கு ஒரு காரணம், படைப்பின் ஒரு பகுதியை மட்டுமே அது தொடுகிறது என்பது. மற்றொரு காரணம், படைப்பிற்கான உந்துதலையும் படைப்பின் கருவையும் தருவதில் உடற்கூற்றின் செல்வாக்கு இருந்தாலும் அது வெளியாவது மொழி, இலக்கியம் முதலிய கட்டுக் கோப்புகளின் வழியாகத்தான். அந்த வெளிப்பாட்டுக் கருவிகளில் ஏதேனும் ஒரு தனித்தன்மை உண்டா என்றும் காணவேண்டும்.

பெண்களின் படைப்பும் பெண்களின் மொழியும்

மொழி என்பது ஒரு சமூகச் செயற்பாடு. சமூகம் இருபாலாரால் இயன்றது. எனவே சமூகச் செயற்பாடுகள் அனைத்தும் பொதுவாக இருபாலர்க்கும் இயைந்ததாகவே இருக்கவேண்டும். ஆனால் அப்படி இல்லை என்பதே பெண்ணியவாதிகளின் குறையும் குமுறலும் குற்றச்சாட்டுமாகும். அந்தக் குறையும் குற்றமும் மொழியிலும் உண்டா? மொழி என்பதுஅடிப்படையில் ஒரு கருத்துப் பரிமாற்றக் கருவியாதலின் பொருள்களைச் சுட்டுவதும் கருத்துக்களை வெளியிடுவதுமே ஒரு மொழியின் முதன்மைப் பணிகள். பொருள்களைச் சுட்டுவதில் சொற்பொருட் பொதுமை இல்லாமல் கருத்துப் பரிமாற்றம் நிகழமுடியாது. வட்டார வழக்குகள் திசைச் சொற்கள் முதலியன தவிர மற்றப்படி ஒரு மொழியின் பொருட் சுட்டுச் சொற்களின் ஆண்பெண் பாற்பொதுமைவயாகவே இருக்க முடியும். மிக அரிதாகச் சில மொழிகளில் கருத்து வெளிப்பாட்டிலும் ஆண் பெண் பால் வேறுபாட்டு அடிப்படையில் சொற்கள் அமைகின்றன. அங்கும் ஆடவர் முதன்மைச் சமூகத்தின் ஏற்றத் தாழ்வு

உணர்வு பிரதிபலிக்கக் காணலாம். ஒலியழுத்த உயர்வு ஆடவர் பேச்சுக்கும் தாழ்வு மகளிர் பேச்சிற்கும் என அம்மொழியில் பாகுபாடு உண்டு

ஒரு மொழியின் சில சொற்கள் பெண்களைப் பற்றிய அச் சமூகத்தின் கண்ணோட்டத்தை உணர்த்துவனவாக அமைவதையும் சமூக மதிப்பீட்டில் மாற்றம் எற்பட அச் சொற்களின் பயன்பாடு நீங்கவோ மாறவோ வேண்டுமென்றும் விளக்குகின்ற ஆய்வுகள் பெண்ணியத் திறனாய்வில் முன்னரே இடம் பெற்றுள்ளன. பெண்ணின் மென்மை சுட்டும் போர்வையில் சார்பும் இயலா மையும் உணர்த்துவன பூங்கொடி, மலர் போன்ற சொற்கள் என்று விளக்கப்பட்டுள்ளன. கற்பு என்ற கோட்பாடும் அது பெண்ணுக்கு மட்டுமே அதுவும் உடல் தொடர்புடையதாகவே உரித்தாக்கப் பட்ட சமூக நியதியும் கேள்விக்குரியவான பின் கற்பழிப்பு என்ற சொல்லின் பயன்பாடு கண்டிக்கப்பட இப்போது பாலியல் வன் முறை என்ற சொல்லே வழக்கில் பெருகி வருகிறது.

ஆனால் கருத்து வெளிப்பாட்டில் ஆடவர் மொழிக்கும் மகளிர் மொழிக்கும் இடையே வேறுபாடு உண்டா? ஆழமாக நோக்கினால் சில நுண்ணிய வேறுபாடுகள் இருக்கத்தான் செய் கின்றன. பொதுமைப்படுத்தியும் அனைவரையும் உள்ளடக்கியும் கூறமுடியாது என்றாலும் விலக்குகளை விடுத்துப் பெரும்பான்மை வழக்காற்றை நோக்கினால் சாடை பேசுதல், சுற்றி வளைத்துச் சுட்டல், பழமொழிகளை நிறைய கையாளுதல், உணர்ச்சிகரமான சொற்களின் பயன்பாடு முதலியவை பெண்களின் மொழிக்கூறு கள் எனலாம். கள ஆய்வில் இறங்கிக் கணக்குப் போட்டுப் பட்டிய லிட்டுப் பார்த்தால் ஒருவேளை ஒரு மொழியின் சொற்களில் சில வற்றைப் பெண்கள் மட்டுமே பயன்படுத்துவனவாகப் பிரித்தல் கூட முடியலாம். அகராதிப் பொருள் தவிர்த்துச் சூழற்பொருள் என்று நோக்கினால் ஒருவேளை இருபாலாரும் பயன்படுத்தும் சொற்களையே ஆண்கள் பொதுவான பொருளிலும் பெண்கள் வேறு சிறப்புப் பொருளிலும் - அதாவது பெண்களுக்கும் மட்டுமே விளக்கக் கூடிய தனிப்பொருளில் -பயன்படுத்துவதாக இருக்கலாம்.

குழுஉக் குறிகள் பால்வேறுபாட்டு அடிப்படையில் அமையுமானால் அது பெண்களின் மொழிக்கூறாக அமையும். இத்தகைய முயற்சிகள் அதிகம் மேற் கொள்ளப்பட்டதில்லை, மொழியியல் ஆய்வுகளுக்காகச் சில மேற்கொள்ளப்பட்டிருக்கும் அவற்றையும் சேர்த்துப் புதிதாக ஆய்வு செய்து மொழியில் பயன்பாட்டில் பெண்களுக்கே உரிய தனியான பயன்பாடுகள் உண்டா என்று கண்டறிந்தால் சில புதிய உண்மைகள் தெரிய வரும். ஆனால், ஆண் - பெண் மொழிப் பயன்பாட்டின் ஒற்றுமை வேற்றுமைகளைச் சிந்தித்துச் சுட்டுவது இயலுமா?

பெண்களின் சிந்தனையே கூட அந்தச் சொற்களின் துணையுடன் அமைகையில் ஆடவர் முதன்மைச் சமூகப் பண்பாட்டின் வழியே தானே அமையும்? அத்துடன் தங்களுக்கெனப் பெண்கள் தனியே பயன்படுத்த அந்த மொழியின் சொற்பொருள் ஆற்றல் உறுதுணையாக அமையுமா என்பதே கேள்விக் குறிதான். மொழி உருவாக்கம் பொதுவானதாக இருந்தால் அவரவர் போக்கில் அவரவர் பயன்படுத்தலாம். ஆனால் உருவாக்கமே ஒருபாற் கோடியது. எனவே இன்றைய பெண்ணியச் சிந்தனைகள் கூட அந்தச் சார்பை மீறி எழுந்த தனித்துவப் போக்கே. மற்றப்படி ஆடவரின் சிந்தனைகள், ஆடவரின் உணர்வுகள், ஆடவரின் மதிப்பீடுகள் ஆகியவற்றை வெளியிடுவதற்கென்றே உருவான மொழி அதைத் தாய்மொழியாகக் கொண்ட பெண்ணுக்கும் ஓர் அயல் மொழிதான்.

பிரெஞ்சுப் பெண்ணியக் கோட்பாடு மொழியமைப்பிற்கு முதன்மை தந்து சிந்திக்கிறது. பொருத்தமான ஒரு பெண்ணிய மொழியைக் கண்டுபிடித்து அல்லது உருவாக்கிப் பயன்படுத்துவதே பிரெஞ்சுப் பெண்ணிய எழுத்தாளர்களின் தலையாய பிரச்சினையாக இருக்கிறது. பெண்ணியம் மொழியில்தான் தொடங்கவேண்டும் என்பது அவர்கள் கருத்து, ஏனெனில் பெண்ணியம் என்பது இப்போது நிலவுகின்ற சமூகநியதிகள், மதிப்பீடுகள், கோட்பாடுகள் ஆகியவற்றுக்கு மாறானதும் முரணானதுமான ஒரு நியதியையும் மதிப்பீட்டையும் கோட்

பாட்டையும் உருவாக்கும் ஒரு சமூகமாற்ற முயற்சி. சமூக மாற்றங்கள் உருவாகச் சிந்தனை மாற்றங்கள் வேண்டும். சிந்தனை, மொழியின் பிடியில் உள்ளது. அதன் செல்வாக்குப் பெற்றது. எனவே,

மொழி —> சிந்தனை —> மதிப்பீடு —> பண்பாடு

என்ற வகையில் அடிப்படையாக அமையும் மொழியின் ஆட்சியிலும் பயன்பாட்டிலுமே மாற்றங்கள் செய்ய வேண்டியது இன்றியமையாதது.

பிரெஞ்சுப் பெண்ணியவாதிகள் பலரும் மொழியில் ஒரு புரட்சி எற்படவேண்டும் என்றே கருத்துரைக்கிறார்கள். (Annie Leclenc ஆனி லெக்னே) என்பவர் புதிய மொழியொன்றை உரு வாக்குமாறு பெண்களுக்கு வேண்டுகோள் விடுத்துள்ளார். அந்த மொழி, கருத்து வெளியீட்டை ஒடுக்கிப் பேச்சிழக்கச் செய்வதாக இல்லாமல் சுதந்திரமான கருத்துப் புலப்பாட்டிற்கு வழிவகுப்பதாக இருக்க வேண்டும் என்கிறார். Chanlat Chawaf என்பவர் கட்டுப்பாடற்ற உணர்ச்சி பூர்வமான கருத்து வெளியீட்டை வலியுறுத்திப் பேசுவார். பொதுவாக மனித வாழ்வில் உணர்ச்சி வெளிப்பாடு பலவீனத்தின் அறிகுறியாகவே கருதப்படுகிறது. ஒப்பாரியும் தாலாட்டும் நலுங்குப் பாடலும் ஊஞ்சற் பாடலும் மகிழ்ச்சியும் சோகமுமான உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகள் - உணர்ச்சி யைக் கட்டுப்படுத்தும் ஆற்றல் அற்றவர்கள்என்ற முத்திரை குத்தப் பட்ட பெண்களுக்கு உரியனவாக ஒதுக்கப்பட்ட அடிப்படையும் ஆடவன் அழுதால் 'பொட்டச்சி மாதிரி உட்கார்ந்து அழுவாதே' என்று கண்டிப்பதும், உணர்ச்சிகளைக் கட்டுப்படுத்தும் ஆற்றலும் அறிவும் திறனும் உடையவளை, 'அவ சுத்த ஆம்பிளைய்யா' என்று வியப்பதும் உணர்ச்சியைப் பெண்மையின் சின்னமாக்கிய தற்கு அடையாளங்கள்தானே? அப்படி உணர்ச்சியைப் பெண்ணின் சிறப்பியல்பாக்கிச் -ாமம் தவிர்த்த பிற உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டைப் பெண்ணின் தன்மையாக்கிய ஆடவர் முதன்மைச் சமூகம், உணர்ச்சி மொழியையும் பெண்ணுக்கே உரித்தாக்கியது. அத்துடன் பெண்ணிற்குத் தான் வழங்கிய இரண்டாம் தரக் குடிமகள் நிலையை அவள் பயன் படுத்தும் மொழிக்கும் வழங்கியது. மொழியின் அழகியல் வெளிப்பாடாகிய

கவிதையில் செறிந்திருப்பது உணர்ச்சியே என்பதும் கவிஞர்களில் பெரும்பாலானோர் ஆண்களே என்பதும் உண்மையாயினும் உணர்ச்சி செறிந்த உரைநடையை அசட்டுணர்ச்சி (Sentimentality) என்று புறக்கணிக்கும் திறனாய்வாளர்கள் உண்டு. ஆனால் அந்த எண்ணமே தவறு என்றும் பெண்ணுக்கே உரிய உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டு மொழியே பெண்ணிய இலக்கியத்திலும் கையாளப்பட்டுப் பெண்ணிய மொழி வளர்ச்சியுற வேண்டும் என்றும் பிரெஞ்சுப் பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் கருதுகின்றனர்.

இதற்கு மாறாகப் பெண்களின் மொழி அறிவார்ந்ததாக அமையவேண்டும் என்று ஆசைப்படுவோர் ஒரு பெரிய முரண்பாட்டை எதிர்கொள்ள வேண்டியவர்களாகின்றர். Xarriere Gauthier என்பவர், ''பெண்கள் பௌனமாக இருக்கும் வரை வரலாற்றுக் களத்திற்கு வெளியே நிற்போராக உள்ளனர். ஆனால் ஆணைப் போலப் பேசவும் எழுதவும் தொடங்கினால் வரலாற்றில் ஒடுக்கிவைக்கப்பட்டவராகவும் அந்நியராகவுமே நுழைய வேண்டியிருக்கிறது. எனவே பேச்சினால் வரலாற்றைத் தடுத்து இடைநிறுத்துவதாகப் பெண்ணிய மொழி திகழ வேண்டும்'' என்கிறார். Mary Jacobis என்பவர், ''இன்றைக்கு நமக்குத் தேவையானதெல்லாம் ஆடவர் மொழியமைப்புக்கு உட்பட்டு அமைந்தும் அதே சமயம் இடைவிடாமல் அதைத் தொடர்ந்து செய்து அந்த மொழியால் வெளியிட முடியாததையும் வெளியிட வல்ல ஒரு பெண்ணிய மொழியே'' என்றும் புலம்புகிறார். முன்பே சுட்டப்பட்டது போல ஆடவரின் சிந்தனை வெளியீட்டிற்கென உருவாகி அவர்கள் கருத்துப் பரிமாற்றத் தேவைக்கென அமைந்த மொழியில் பெண்கள் தங்கள் உணர்ச்சியை வெளியிட விரும்பினால் அதற்கேற்ப அவற்றை வெளியிட வல்ல சொற்கள் கிடைப்பது அரிது எனவேதான் வெளியிட முடியாததை வெளியிட என்று அவர் குறிக்கிறார். Shoshana Felman என்பவரும் மொழிப் புனருத்தாரணமே இன்றைய மகளிர்க்கு ஒரு பெரிய சவாலாக இருக்கிறது என்றும் நிலவுகின்ற சமூகக் கோட்பாடுகளுக்கு எதிராக மட்டு

மின்றி அவற்றுக்குப் புறம்பாகவும் பேசி ஆடவர் சமூகம் உருவாக்கிய சொற்பொருண்மை நிலையில் விளக்கப்படும் தவறான கதிக்கு ஆளாகாத ஒரு தகுதியை நிலைநிறுத்த வேண்டும் என்றும் கூறுகிறார்.

கருத்துப் புலப்பாடு தவிர வேறு மொழியியல், வரலாற்று மானுடவியல் ஆய்வுகள் மகளிர் மொழி உருவாக்கம் பற்றி என்ன கூற முடியும் என்பதையும் பார்க்க வேண்டும். முதலில் மகளிர் மொழிஎனத் தனியே பிரித்துக் காணமுற்படுவது ஏதோ இன்று புதிதாகத் தோன்றிய உணர்வில்லை. தொன்று தொட்டே உள்ளது. புராணங்களில் மகளிர் மொழியின்தனித்தன்மையே அதன் ரகசியத் தன்மையில் தான் காணப்படுகிறது. ஆடவர் மொழியை நன்கறிந்து பயன்படுத்தும் வல்லமை பெண்களிடம் இருந்ததும் ஆனால் பெண்கள் தமக்குள் பயன்படுத்தும் மொழியைக் கற்றுப் பேச ஆடவரால் இயலாமற் போனதும் தெரிய வருகின்றன. சான்றாக ஹெரோடோடஸ் குறிப்பிடும் அமேசோனிய மகளிரைச்சுட்டலாம் என்று ஷோவால்டர் கருதுகிறார். அதுமட்டுமன்று; உலகில் முதன்முதல் பெண்வழிச் சமூகம் நிலவிய காலத்து வழங்கிய மகளிர் மொழி ஆடவர் முதன்மைச் சமூகம் ஏற்பட்டபோது மறைய நேர்ந்தது என்றும் சமூக வழக்கிலிருந்து மறைந்தாலும் மாந்திரீகம் முதலியன புழங்கிய இடங்களில் வழக்கில் இருந்தது என்றும் 'வெள்ளைக் கடவுள்' (The White Goddess) என்ற தலைப்பின்கீழ் ராபர்ட் கிரேவ்ஸ் (Robert Graevs) என்பவர் சொல்கிறார். அமெரிக்கச் செவ்விந்தியர், ஆப்பிரிக்கர் சில ஆசிய இனக் குடிகள் ஆகியோரிடையே மகளிர் மொழி ஒன்று தனியே வழங்கியதாக 17,18ஆம் நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்த பயணிகளும் பாதிரிமார்களும் குறித்துள்ளனர். உலகின் சில பகுதிகளில் பொதுவாழ்வில் தங்கள் கருத்துக்களை வெளியிட முடியாமல் தடை செய்யப்பட்டதால் ஏற்பட்ட கட்டாய மௌனத்தைக் கலைக்கும் முயற்சியில் தங்களுக்குள்ளேயே வழங்கிய ஒரு தனிப்பட்ட கருத்துப் பரிமாற்ற மொழியை மகளிர் உருவாக்கிக் கொண்டிருந்தனர் என்றும் சொல்லப்படுகின்றது. பண்டைத் தமிழகத்தில் மகளிர்க்கு உரிய பண்புகளாகச் சுட்டப்பட்ட மூன்றனுள் ஒன்றான மடம் என்பது 'கொளுத்தக் கொண்டு கொண்டது விடாமை

அதாவது அறிந்ததும் தெரிந்ததும் புரிந்ததும் ஆகியவற்றை வெளியிடாமை - என்று விளக்கப்பட்டது. 'தாமுறு காமத்தன்மை தாங்களே உரைப்பது' ஏழுறு மகளிர்க்கு ஏலாத செயல் எனப் பட்டது. ஆனால் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளை வெளியிடலும் பிறரு டன் பகிர்ந்து கொள்வதும் மனித இனத்தின் பொதுவான இயல்பும் அடிப்படை விழைவுமாகும். எனவே அநியாயமாகத் தங்களுக்கு விதிக்கப்பட்ட தண்டனையை மகளிர் அவர்களால் இயன்ற வகை யில் மீற முயன்றதன் விளைவாக மகளிர் மொழி உருவாகி அவர் களிடையே மட்டுமான பேச்சில் வழங்கியிருக்கக் கூடும். 'நிறை மொழி மாதர் ஆணையிற் கிளந்த மறைமொழி தானே மந்திரம் என்ப' என்று புதிய பாடம் கூறலாம் போலிருக்கிறது! சமயமும் மகளிர்க்கு மறுக்கப்பட்ட துறையாதலின் சமய ஆவேச நிலை களில் பிறர்க்குப் புரியாத மொழியில் 'பிதற்றும்' நிலைக்கும் பெண்கள் தள்ளப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஆனால் ஒடுக்கப்பட்ட உள்ளத்தின் தடுக்க முடியாத வெளியீட்டை ஆடவர் உலகம் புரிந்து கொண்ட விதம்தான் அவலமானது ஆவேச நிலைக்கு ஆட்பட்ட பெண்கள் தீய சக்தியின் (witchcraft) வசப்பட்டவர்கள் என்றும் அதனால்தான் உடல்வலிமையும் ஆடவர்க்குப் புரியாத மொழியில் பேசும் திறனும் பெற்றனர் என்றும் கூறி, அவர்கள் உயிருடன் எரிக்கப்பட நேர்ந்தது! மகளிர் மொழி உருவாக்கச் சிக்கலை அரசியல் ரீதியாகப் பார்க்கையில் அடிமைப்பட்டுக் கிடந்த சமூகம் விடுதலை பெறுகையில் அதுவரை ஆட்சி செலுத்திய அதிகார வர்க்கத்தின் மொழியை விடுத்து அடிமைப்பட்டுக்கிடந் தோரின் மொழியே செல்வாக்குப் பெறும் அதேபோல் ஆடவர் முதன்மைச் சமூக மொழி அமைப்பால் அடிமைப்பட்டுக்கிடந்த பெண்கள் சமூகம் பெண்ணுரிமை இயக்கத்தால் விடுதலை பெற்று வெளியேறுகையில் தமது மொழியை நிலைநாட்டுதலே இயல்பும் பொருத்தமும் ஆகும். ஆனால் இதில் உள்ள சிக்கல் என்னவென் றால் அரசியல் நிலைபோல இங்கே ஆண்டவன் மொழி-அடிமை மொழி என்ற பாகுபாட்டை எளிதில் செய்துவிட முடியாது. ஏனெனில் ஆளப்பட்ட பெண்களின் மொழியும் ஆண்டு வந்த ஆண்களின் மொழியும் சொற்பொருள் வழக்கால் ஒன்றாகவே இருந்தது. எனவே பெண் விடுதலை பெற்றவுடன் சமூகத்தில்

வழங்கத்தயாராக மகளிர் மொழி என மூன்று தனியே இல்லை. அப்படி இருக்கவும் முடியாது என்பது மொழியியலாரின் மறுக்க முடியாத நியாயமான வாதம் மகளிர் மொழிக் கூறு களாகச் சுட்டக்கூடிய உச்சரிப்பு, ஒலியழுத்தம், சொல்லாட்சி பொருட் குறிப்பு வேறுபாடுகள் எல்லாம் பால் அடிப்படையில வேறுபட்ட இரு மொழிகளாகச் சுட்டத் தகுந்தவை அல்ல. மொழியின் பயன்பாட்டில் காணக்கூடிய சில வேறுபாடுகளாகவே அவற்றைக் கருதவேண்டும். Mary Hialt என்பவர் இக்காலப் புனைகதை ஆய்வுவழி மகளிரால் பயன்படுத்தப்படும் சொற்களைக் கணிப்பான் வழியே கண்டு தொகுத்து ஆடவர் பயன்படுத்து பவை மகளிர் பயன்படுத்துபவை எனத் தனியே பிரித்து அதன் அடிப்படையில் இருபாலார் மொழி வழக்கையும் பிரித்துச் சுட்டும் முயற்சியில் ஈடுபட்டார். 'பெண்கள் எழுதும் முறை' (The way woman write) என்று ஒரு ஆய்வுரையும் தந்தார். ஆனால், சொற்களின் பொருள், ஆளுமை நோக்கம் ஆகியவற்றினின்றும் பிரித்துப் பார்க்கும் முயற்சி என்று அது குறை கூறப்பட்டது. அது நியாயமான குறையே. ஏனெனில் ஒரு படைப்பாளர் குறிப் பிட்ட சொல்லை ஆள்வது அந்த இடத்தில் அவர் கூறக் கருதிய பொருளுக்கு அது ஏற்புடையது என்பதனால்தானே அன்றிப் படைப்பாளரின் பால்வேறுபாடு அந்த ஆளுகைக்குக் காரணம் இல்லை அல்லவா? ஒரே கருத்தை இருபாலார் இருவேறு வகை யாக வெளியிட்டிருந்தால் அதுவும் எப்போதும் அந்தக் கருத்தைச் சுட்ட எல்லாப்பெண் எழுத்தாளரும் வேறொருசார் சொற்களையும் எல்லா ஆண் எழுத்தாளரும் வேறொருசார் சொற்களையும் ஒரே மாதிரி ஆண்டார்கள் என்றால் அப்போதுதான் அச் சொற்களைப் பால் அடிப்படை வழக்குகளாகப் பிரிக்கமுடியும். எனவே படைப்பில பயன்படுத்தப்பட்ட சொற்களின் அடிப்படையில் ஆடவர்மொழி மகளிர் மொழி எனப் பிரித்தல் சரியன்று. மகளிர் நடையியல் ஒன்றைக் காண முற்படும் முயற்சிகளும் படிமங்கள், உத்திகள், நடையியற் கூறுகள் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் ஆடவர்மொழி, மகளிர் மொழி எனப் பிரிக்க முற்படுவதும் கலையின் பொதுவான உள்ளார்ந்த இயல்பைக் கலைஞனின் தனிப்பட்ட தேர்வாகக் கருதிக் குழப்பம் விளைப்பதாகவே அமையும். படைப்பிலக்கிய மொழியும் நடையும், வகைமை, மரபு, நினைவாற்றல் பயன்

படுத்தும் சூழல் முதலிய பலவற்றின் செல்வாக்குப் பெற்ற விளைவு களாகும். அவற்றைப் பால் அடிப்படையிலான படைப்பாக்க உந்துதல்களாகக் கருதுதல் பொருத்தமன்று.

எனவே ஷோவால்டரின் கருத்துப்படி மகளிரியல் திறனாய்வு மகளிரின் மொழித்திறனில் கவனம் செலுத்துவதே பொருத்தம்.

ஒரு மொழியின் ஆற்றலில் (Competence) மகளிர்க்கு எந்த அளவு திறன் (Performance) இருக்கிறது, ஆடவர்க்கும் மகளிர்க்குமிடையே இந்தத் திறனில் காணக்கூடிய வேறுபாடு ஏதேனும் உண்டா? இருந்தால் அந்த வேறுபாட்டிற்கான காரணம் என்ன? சமூகக் காரணிகள் யாவை? இந்த வினாக் களுக்கு விடை காணும் வகையில் மகளிர் படைப்பில் அவர்கள் பயன்படுத்தும் மொழிநடையை ஆராய்ந்து அவர்கள் மொழித் திறனைக் கணக்கிட்டு அவர்களுக்கு இணையான சமூக அந்தஸ்துடைய ஆடவரின் படைப்புக்களில் மேற்சுட்டிய அதே முயற்சிகள் மேற்கொண்டு இரண்டு முடிவுகளையும் ஒப்பிட்டு மகளிரின் மொழி, நடையியல் திறன்களை மதிப்பிட்டுக் கருத்துரைத்தல் மொழி அடிப்படைப் பெண்ணியத் திறனாய் வாகும். இந்த ஆய்வில் சொல் வழக்குகளை மதிப்பிட அந்த மொழியின் அகராதிகள் உதவும். கருத்துப் புலப்பாட்டை மதிப்பிட அந்த மொழி வழங்கும் மக்கட் குழுவின் மதிப்பீடுகள், பண்பாட்டு அடிப்படைகள் முதலியன உதவும்.

மகளிரின் உணர்வுகளை வெளியிடும் ஆற்றல் மொழிக்கு இல்லை என்று சொல்வதைவிட மொழித்திறனை முழுமையாகப் பெற்றுத் தாங்கள் நினைத்ததை வெளியிடும் வாய்ப்பு மகளிர்க்குத் தரப்படவில்லை என்பதே மகளிர்க்குரிய சிக்கல். அத்துடன் முடிந்தபோதும் கூட முடிந்த அளவையும் வெளியிட முடியாதவாறு அவர்கள் சமூக நியதிகளால் ஒடுக்கி வைக்கப்பட்டிருந் தனர். சாடை, சுற்றி வளைத்துப் பேசல் முதலிய வற்றால் கருத்தை வெளியிட வேண்டிய அல்லது மௌனமாக இருக்க வேண்டிய கட்டாயத்திற்கு ஆளாயினர், முடியாது

என்பதைவிடக் கூடாது என்பதே மகளிர் மொழித்திறன் வெளிப்பாட்டு முடக்கத்திற்கு முதன்மைக் காரணம் என்பது ஷோவால்டரின் கருத்து. வர்ஜீனியா உல்ஃப் என்பவர், மொழித்திறன் பெறுவதிலும் கருத்துக்களை வெளியிடுவதிலும் மகளிர் தடைசெய்யப்படுவதைக் கடுமையாக எதிர்த்துக் குரல் கொடுத்தார். தன் கருத்துக்கு அரணாகத் தன்னையொத்த ஆண் எழுத்தாளரான ஜேம்ஸ் ஜாய்சின் படைப்புக்களின் மொழி நடையுடன் தன் படைப்புக்களை ஒப்பிட்டுப் பேசினார். தெரியாது என்பதனாலன்றிக் கூடாது என்பதால் தான் சில சொற்பயன்பாடுகளையும் கருத்து வெளியீடுகளையும் தவிர்க்கும் கட்டாயத்திற்கு ஆளாவதை விளக்கினார். ஒரு பெண் எழுத்தாளர் ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் போலத் தன் உணர்வுகளை மறைக்காமல் வெளியிட்டால் உலகம் அதிர்ச்சி அடைகிறது. இது நியாயம் இல்லை. ஏனென்றால் தடைகளையும் குறுக்குச் சுவர்களையும் எழுப்பி இயங்குவது இலக்கியம் அல்ல. உடலையும் மனத்தையும் பற்றிய நம் உணர்வுகளை நாம் தங்கு தடையின்றி வெளியிட வேண்டும் என்று அவர் கருத்துரைத்தார். எனவே, தனித்தன்மையை நிலைநாட்டும் முயற்சியில் மகளிர் மொழி என்ற ஒன்றை உருவாக்கித் தங்களைப் பொதுவான கருத்தியல் போக்கினின்றும் விலக்கியும் ஒரு சார்புச் சொற்பொருண்மைக்குள் சிறைப்படுத்தியும் வைப்பதைவிட மொழியின் எல்லையற்ற திறன் உலகில் தாங்களும் கட்டற்று உலவும் சுதந்திரத்தை வேண்டுவதே ஆக்கபூர்வமான செயலாகும். இன்றும் கூட மகளிரின் இலக்கியங்கள் ஒருதலைப் பட்சமான மொழியின் பிடியில்தான் உள்ளது. அதை விட்டு விடுதலையாகி வெளிவந்து சிந்தனை வானில் சிறகடித்துப் பறக்கும் போது தான் அந்த நிலையில் வரும் இலக்கியப் படைப்பில் மகளிர் மொழிக்கும் ஆடவர் மொழிக்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாட்டைப் பற்றி நாம் பேசுவது சரியாக இருக்கும் அதுவரையில் மொழி அடிப்படையில் மகளிர் படைப்புக்களைப் பிரித்து ஆராய்தல் சரியில்லை.

மகளிரின் படைப்பும் பெண்ணின் மனப்பாங்கும் (Psyche)

உளவியல் அடிப்படைத் திறனாய்வு, படைப்பாளனின் மனப்பாங்கு, படைப்பு உருவாக்கத்துடன் பால்வேறு பாட்டுக்கு

உள்ள உறவு ஆசியவற்றின் அடிப்படையிலேயே மகளிரின் படைப்புக்களை ஆடவர். படைப்பினின்றும் பிரித்துக் காண்கிறது. மகளிரின் மனப்பாங்கு பலவற்றின் செல்வாக்கால் உருவாகிறது. அவ்வகையில் உடலமைப்பு, மொழித்திறன் வளர்ச்சி, மகளிர் பற்றிய சமூகக் கண்ணோட்டம் ஆகியவற்றின் தாக்கம் பெற்ற தாதலின் உடலியல், மொழியியல் ரீதியான வேறுபாடுகளை மகளிரின் மனப்பாங்கு பற்றிய கோட்பாட்டில் இணைத்துக் கொள்கிறது.

ப்ராய்டு தன் இறுதிக் காலத்தில் படைப்புத் தொழில் சிறுநீர் கழிக்கும் செயலுடன் பொருத்திப் பார்தற்குரியது என்றும் மகளிரின் சிறுநீர்க் குழாய்கள் (Urinary bladder) அகனறிருப்பதால் உடற்கூறு அடிப்படையில் அவர்களுக்குச் சிறுநீர் கழிப்பது எளிதாகிறது என்றும் கூறியதைச் சுட்டி. பெண்ணின் உடலமைப்பு, உடலினுள் உள்ள பொருட்களின் வெளியேற்றம் எளிதாக அமைவதற்த வாகாக இருக்கிறது என்றும் எனவே மகளிரின் படைப்புப் பணியும் தங்கு தடையற்றதாக அல்லது குறைவான தடைகள் உடையதாக அமையும் என்றும் Theodore Reik என்பவர் கூறினார்.

ஆனால், பொதுவாக மகளிர் உளவியல் பற்றிய கோட் பாடுகள் பல தொடக்கக் காலத்தில் மகளிரின் படைப்பாற்றலை ஓர் எதிர் மறை எதிர் வினையாகவே நோக்கின. ஒரு பெண் குழந்தை தன்னை ஆணினின்றும் வேறுபடுத்தி அறியும் முதற் படி ஆண்குறி இன்மை. அந்த வேறுபாடு இயல்பாக அன்றி ஓர் இழப்பாக உணரப்படுவதாக லக்கன் போன்ற உளவியலார் கருதினர். ஆணை மையமாக்கி அவன் உடலை மனித இன மாதிரியாக வைத்து அதனின்றும் வேறுபடும் வகையிலேயே பெண்ணை நோக்கி அவனுக்கு இருப்பனவற்றின் இன்மை களாகப் பெண்ணுடலைக் காட்டிய தொடகக்கால உளவியல், ஒரு பெண் (தன்னை) உணர்வதே ஒரு குறையுடைய பிறப்பாகத் தான் என்று விளக்கியது! மிகவும் இளவயதிலேயே தோன்றி அடிமன ஆழத்தில் பதிவுறும் அம் மனக்குறை என்றும் நிலை

வேறாத இழப்பாகத் தங்கிப் பெண் மனத்தை நிராசையும் ஏக்கமும் குமுறலும் கொண்டதாகச் செய்து விடுவதால் பெண் மன வெளிப்பாடுகளான அவர்கள் படைப்புக்கள் ஆழ்ந்த உணர்வு களின் வடிகாலாகவும் இழப்புணர்வின் எதிரொலியாகவும் அமையும் எனபது அவர்கள் விளக்கம்

19 ஆம் நூற்றாண்டுப் பெண் படைப்பாளர்கள் தங்கள் மனநலச் சீர்கேடுகளையும் கையற்ற நிலையையுமே தங்கள் படைப்புக்களில் பதித்ததாக (Geliert, Guber) கில்பர்ட், கூபர் என்ற இருவர் பரணில் பைத்தியக்காரி, (The woman in the Altic) என்ற தங்கள் நூலில் தெரிவிக்கின்றனர். 19ஆம் நூற்றாண்டு என்று தங்கள்கருத்து எல்லையைச் சுருக்கிச் சொல்லிக் கொண்டாலும் அவர்கள் சொற்கள் பரந்து பட்ட களத்திலேயே இயங்குகின்றன.

பெண் எழுத்தாளர்களின் தனிமை உணர்வு ஆண் முன் னோடிகளினின்றும் வேறுபட்டு நிற்கும் விலக்க உணர்வு, துணை தேடும் தவிப்புணர்வு, தன் படைப்பைப் புரிந்து போற்றும் பெண் வாசகர் கூட்டத் தேட்ட உணர்வு, தன் படைப்பு ஆண் வாசகரால் எதிர்க்கப்படலாம் என்ற அச்ச உணர்வு, 'ஆடல் மகளேயாதலின் பாடு பெற்றனள். எனக் கோவலன் மாதவியைக் கூறி(ரி)ய சொற்கள் பொதுவாகவே ஆடவருலகம் பெண்பற்றிக் கொண்டு இருக்கும் மனப்பான்மையாதலின் எதையும் மிகைப்படுத்தி நாடக மாடுபவள் பெண் என்ற கூற்றுக்குப் படைப்பும் இலக்காகிவிடுமோ என்ற அச்சம், கலைபற்றிய ஆடவர் முதன்மைச் சமூகக் கண் ணோட்டத்தால் தன் படைப்பு அங்கீகாரம் பெறாமல் போய் விடுமோ என்ற தவிப்பு—இன்னோரன்ன தாழ்வுணர்வின் தாக்கு தல் பெண்களின் படைப்புக்களில் தன் முத்திரையைப் பதித்து அந்த வகையில் ஆடவர் படைப்பினின்றும் அவற்றை வேறுபடச் செய்கின்றன என்பது அவ்விருவரின் கணிப்பு.

ஆனால் எந்தச் சிந்தனையாளரும் தான் வாழ்கின்ற சூழல், தான் சார்ந்துள்ள சமூக நியதிகள், தான் பின்பற்றும் சமயம், தான் இளவயது முதல் வளர்ந்து வந்த பண்பாட்டின் கருத்தாக் கங்கள் முதலியவற்றின் செல்வாக்கினின்று அறவே நீங்கிச் சிந்திப்பது இல்லை. சிந்திக்க முடியாது என்பதற்கு மனிதமன

உணர்வுகளை மிக நுட்பமாகச் சித்திரித்த ஃப்ராய்டும் விதிவிலக் கல்ல என்பதே உண்மை. அவர் கருத்துக்களின் தாக்கத்தால் எழுந்த திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளின் அடிப்படையில் பெண் களின் படைப்புகள் திறனாய்வு செய்யப்பட்டது ஒருதலைப்பட் சமான முடிவுகளையே தந்துள்ளது என்பதைப் பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் இன்று விளக்கியுள்ளனர்.

மில்லர் என்பவர் (Emphasis Added) கூடுதல் அழுத்தம் என்ற தலைப்பில் உளப்பகுப்பாய்வியல் திறனாய்வின் எதிர்மறைப் போக் கின் குறைபாட்டைத் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். ஃப்ராய்டு தாம் எழு திய'பகற்கனவுடன் படைப்பாளர்க்குள்ள உறவு'என்ற கட்டுரை யில் பெண்களின் நிறைவேறாத ஆசைகளும் கனவுகளும் முக்கிய மாகப் பாலியல் தொடர்பானவையே என்றார். எனவே நிறைவே றாத ஆசைகளின் -கனவுகளின்-விழைவு நிறைவேற்றத்திற்கு வடி காலாகும் பெண்களின் படைப்புகளும் அந்தப் பகற்கனவுகளுக்கு ஏற்பவே அமைந்தன என்றார். பெண் எழுத்தாளர்களின் புனை கதைகளில் கதைச் சிக்கலை உருவாக்கியவை அவையே என்றும் அதற்கு மாறாக ஆண் எழுத்தாளர்களின் படைப்புகளில் பாலியல் உணர்வுடன் தன்முனைப்பும் குறிக்கோளும் பிணைந்திருக்கும் என்றும் பிரித்துக் காட்டினார். இப்படி, படைப்புகளின் தன்மை வேறுபாடுகள் பால் அடிப்படையில் பிரிக்கப்பட்டுவிட்டதால் அதைப் பின்பற்றி அந்தக் கண்ணோட்டத்துடன் அணுகியதால் அதற்கேற்பவே பெண்களின் படைப்புகளும் விளக்கவும் மதிப்பீடு செய்யவும்பட்டன. ஆனால் பெண்ணிய நோக்கில் அணுகுகையில் இருபாலரிடமும் இருவகையான போக்குகளும் இருப்பதைக் காண முடியும் என மில்லர் சான்றுகளுடன் நிறுவினார். இந்தக் கருத் திற்கு அரண் செய்வதாக ஒரு சான்று காட்டலாம். ஆங்கிலப் புனைகதைகளில் ஒருவகை பாலியலும் வன்முறையும் துப்பறிதலும் வீரசாகசங்களும் இணைந்த வடிவம் ஜேம்ஸ்பாண்ட் கதைகள் எனக் காட்டக் கூடியவை. இவற்றில் Russ Tobin என்ற தலை மைப் பாத்திரத்துடன் வெளிவரும் ஒன்றில் அத்தலைவன் அதீத மான புலனுணர்வு கொண்டவனாகக் காட்டப்படுவான். 'நீ ஒரக் கண்ணால் பார்த்தாலே நான் பிள்ளைத்தாச்சி' என்று பாடுவது போல இவன் கைபட்டதும் மகளிர் உச்சநிலை இன்பம் எய்து

வதாகவும் அவன் பின்னால் ஒரு கூட்டமே அவனுடன் கூடுவதற்காக எங்கித் தேடி வருவதாகவும் பலரோடு தொடர்ச்சியாக ஒரே நாளில் அவன் உறவு கொள்வதாகவும் இப்படியே மனம் போன போக்கில் மனிதரின் பாலியல் ஈடுபாட்டுணர்வைச் சித்திரிப்பதாகக் கதை அமையும். அதில் வரும் பெண்கள் எல்லோருமே ஏதோ பாலியல் வேட்கையின் நிறைவேற்றமே வாழ்வின் நோக்கமாக, அதுவே வேலையாக அலைவது போலவும் அதற்கு அவனையே நாடுவது போலவும் அவனை ஒரு அதீத ஆண்மை வாய்ந்தவனாகவும் காட்டுவதைப் பார்க்கும் போது அதன் படைப்பாளரின் விழைவு நிறைவேற்ற அரங்கமாகவே அப் படைப்பு தோன்றுகிறது. அதை எழுதியவர் ஒரு ஆண். ஃப்ராய்டின் கருத்துப்படி பெண் எழுத்தாளரின் படைப்பே பாலுறவுப் புனைவாக அமைய வேண்டும். அப்புறம் இதை எப்படி விளக்குவது? எனவே மில்லர் கூறுவது போல இருபாலரிலும் இருவகையினரும் உண்டு என்பதே உண்மை. பெண்ணைப் புலனின்ப நுகர்வுக்கான கருவியாக மட்டுமே கருதிவந்த ஆடவர் முதன்மைச் சமூக வழி வந்த ஃப்ராய்டும் அவரது பின்பற்றாளருமே பாலுணர்வையும் பெண்ணையும் பிணைத்து ஒரு கோட்பாட்டைப் படைத்தனர் எனலாம். வளர்ந்து வரும் பெண்ணியத் திறனாய்வு, மானுடவியல் வரலாறு போன்ற பிற துறைகளில் டார்வின் உள்ளிட்ட பல ஆடவரின் கருத்தியல்கள் ஆடவர் முதன்மைப் பார்வையால் விளைந்த ஒருதலைப்பட்சமான முடிவுகள் எனப் பெண்ணியலார் நிறுவிவிடுவது போலவே உளப்பகுப்பாய்வுத் திறனாய்வும் பெண்களின் படைப்புப் பற்றிக் கூறிய கருத்துக்கள் ஒருதலைப் பட்சமானவை என்பதை நிறுவி வருகின்றன. அத்துடன் பெண் எழுத்தாளர்கள் பலரின் காதற் கற்பனைகள் மிகுந்த கதைகள் பெண்களிலேயே கலைப் படைப்புக்களை வழங்குவோரால் முட்டாள்தனமானவை என ஒரங்கட்டப்படுகின்றன. இன்றைய படைப்புலகில் ஆதிக்கக் கனவுகளுடன் எழும் படைப்புக்கள் சில பெண்களுக்குச் சமூகம் வரையறுத்துள்ள எல்லைகளுக்கு அப்பால் சென்று அன்பு, காதல் பாசம், குடும்பம் என்னும் குறுகிய வட்டத்துக்கு வெளியே நின்று குரல் கொடுக்கும் பெண்களையும் படைத்துக் காட்டுகின்றனர். நடப்பியல் வாழ்வில் சமூகம் கிழித்த லட்சுமணன் கோட்டிற்கு அப்பால் உள்ள உணர்வுகளை வெளியிடுகின்றன.

இவ்வாறு, பிராய்டின் உளப்பகுப்பாய்வுச் சிந்தனைகளின் அடிப்படையில் பெண்களின் படைப்புகளைத் திறனாய்வதன் குற்றங்குறைகளை எடுத்துரைப்பதுடன் அமையாமல் வேறு எந்த முறையில் பெண்களின் படைப்புக்கள் உளவியல் அடிப்படையில் நோக்கலாம் என்பதையும் பெண்ணியத் திறனாய்வு முன்வைக் கிறது.

ஆனிஸ் பிராட் (Annis Pralt) என்பவர் பெண் மூலபடிவ வரலாற்றைப் பிராய்டின் மாணவர் யுங்கின் வழியில் ஆராயும் வகை சுட்டுகிறார். பார்பரா ரிக்னி (Barbara Rigney) என்பவர் மகளிரின்புனைகதைகளில் இடம் பெறும் பிளவுபட்ட மனங்களை ஆராய்ந்தார். டக்ளஸ் (Douglas) என்பவர் எரிக்சனின் கருத்தியல் வழியில் 19ஆம் நூற்றாண்டுப் பெண் படைப்பாளரின் புனைகதையில் காணப்படும், உள்வெளி (inner space) பற்றி ஆராய்ந்தார்.பொதுவாகவே கடந்த சில ஆண்டுகளாகப் பிராய்டின் உளப்பகுப்பாய்வுச் சிந்தனைகளையே மையமாக வைத்துச் சிறிது கூட்டியும் குறைத்தும் மாற்றியும் மகளிர் படைப்புக்களில் உளவியல் அடிப்படைத் திறனாய்வு செய்வதை விடுத்துத் தனிப் பட்ட ஒரு திறனாய்வு முறையை நிறுவும் போக்கும் வளர்ந்து வருகிறது. அவற்றின் பொதுவான நோக்கம் பெண்பற்றிய கோட்பாடுகளை ஆணைமையமிட்டோ ஆணைச் சார்ந்தோ அமைக்காமல் தனித்து அமைத்து அவளுக்கென ஒரு தனி அடையாளம் தருவது.

இந்த வகையில் நம்பிக்கையூட்டுவதாகவும் புதிய திருப்பு முனையாகவும் அமைவது ஈடிபஸ் கட்டம் எனச் சுட்டப்படுவதற் கும் முந்தைய பருவத்தில் குழந்தைகள் தங்களுடைய பால்வேறு பாடுகள் பற்றி அறிய முற்படும் நிலையும் வகையும் பற்றியது. நான்சி சோத்ரோவ் (Nancy Chodrow) என்பவரின் ஆய்வு இவ்வகையில் அமைந்தது. அவர் கருத்துப்படி ஒரு குழந்தை முதன் முதலில் 'தான்' என்ற உணர்வைப் பெறுவது மற்றவர்களின் இருப்பை அறியும் போது தான். தன்னிலிருந்து வேறான ஒருவரை உணரும்போது அவரி னின்றும் வேறுபட்டு நிற்கும் தன்னை அதுதனியே பிரித்தறியத்

தொடங்குகிறது. வேறுபாட்டின் தன்மை அறிவதற்குத்தான் அறிகின்ற அந்த மற்றவர்க்கும் தனக்கும் உள்ள வேறுபாட்டையே அது அடிப்படையாகக் கொள்கிறது. அந்த வகையில் ஒரு குழந்தை தன்னை வேறாக அறியுமுன் - தான்' என்ற ஒரு தனித்தன்மையின் இருப்பை அறியுமுன் - அறிய வரும் முதல் அடுத்த ஆள் அதன் தாயே. அந்தத் தாயுடன் ஒப்பிடும்போது பெண் குழந்தைகள் தாமும் - தாயும் ஒன்றாக இருப்பதை உணர்கின்றன. ஆண் குழந்தைகளோ தாம் முதலில் அறியும் அடுத்தவரான தாயிலிருந்து தாம் வேறுபட்டிருப்பதை உணர்கின்றன. எனவே பிராய்டு குறிப்பிடும் வேறுபாட்டுணர்வு. - விலக்கவுணர்வு மாறுபட்டிருக்கும் - உணர்வு ஆண் குழந்தைகளுக்கே ஏற்படும்.

குழந்தைகள் தாயை அறிந்த பின்னரே மற்றக் குழந்தைகளுடன் பழகுகின்றன. எனவே பிற குழந்தைகளின் வழியே வேறுபாட்டை உணருமுன் தாயின் மூலமாகத்தான் தன்னை அறிகின்றன. இந்த உண்மை பிராய்டால் உணரப்படவில்லை. அத்துடன் இரண்டு குழந்தைகள் ஒன்றையொன்று அறியமுற்படுகையில் ஒன்றிலிருந்து மற்றது வேறுபட்டு இருப்பதாக இரண்டு குழந்தைகளும்தானே எண்ணும்! ஆண் குழந்தையின் உடலே முழுமையானது. சரியான அமைப்புடையது-என்றால் தான், பெண் குழந்தை தனக்கு ஒரு குறை இருப்பதாக - ஆண்குறி இன்மையை உணரும். சமூக ஆக்கம் (Socialisation) நிகழ்ந்திராத மிக இளம் பருவத்தில் பால் வேறுபாட்டையே உணர்ந்திராத பருவத்தில் - ஆடவர் முதன்மை கற்பிக்கப்பட்டிராத நிலையில் பெண் குழந்தை அப்படித்தான் சிந்திக்கும் என்று சொல்லமுடியுமா? அதே போல் ஆண் குழந்தை, பெண்குழந்தைக்கு இல்லாத ஒன்று தனக்கு மட்டும் இருப்பது கண்டு அஞ்சி ஒரு விகாரமாகக் கருதி மனக்குறை அடையவும் வாய்ப்பு உண்டல்லவா? பெண் குழந்தை உடல்போல உள்ளடக்கி இல்லாமல் வெளித்தெரிவதை அழகின்மையாகக் கருதி ஆண்குழந்தை அவலமுறவும் கூடும் அல்லவா? ஆணை முதன்மையாகவும் முழுமையான படைப்பாகவும் மனித இனத்தின் மாதிரியாகவும் கருதிய ஆடவர் முதன்மைச் சமூகச் சிந்தனையின் தாக்கமே பிராய்டைப் பெண்குழந்தை மனத்தில் குறையும் இழப்புணர்வும் ஏற்படும் என்று எண்ணச்

செய்தது. ஆனால் பிற குழந்தைகளை அறியுமுன் ஒரு குழந்தை தானாக முதன்முதலாக அறியவரும் தன்னின்றும் வேறுபட்ட உருவான தாயை வைத்துத் தன்னை உணர்கையில் ஏதாவது இழப்புணர்வு - குறை உணர்வு - ஏற்படுவதாக இருந்தாலும் அது ஆணுக்குத்தான் ஏற்பட முடியும் என்று பெண்ணியவாதம் இன்று வாதிக்கிறது.

ஆனால், இது ஈடிபஸ் பருவத்திற்கு முன்னைய மனநிலை. ஈடிபஸ் பருவகாலத்தில் சமூகத்தின் கருத்தியல்கள் ஓரளவு குழந்தைகளிடமும் ஏற்றிவிடப்படுவதால் அப்போது பிராய்டு சுட்டும் இழப்புணர்வு, குறை போன்றவை பெண் குழந்தைகளால் உணரப் படுகின்றன. இல்லையேல் ஊட்டுவிக்கப்படுகின்றன எனலாம்.

இதைக்கூடக் குழந்தை வளர்ப்பு முறையால் மாற்றிவிட லாம். இல்லாமற் செய்து விடலாம். பெற்றோரின் ஒருங்கிணைந்த பராமரிப்பு, குழந்தை வளர்ப்பில் மிக இளம் வயதிலேயே தந்தை யின் பங்கேற்பு முதலியவை பால் வேறுபாட்டு அறிவு, பால் வேறு பாட்டை இனம்காணல், பால் ஈடுபாடு ஆகியவற்றை ஆரோக்கி யமாக வளர்க்க உதவும்.

இந்தப் புதிய பெண்ணிய நோக்கு உளப்பகுப்பாய்வுக் கோட் பாடு இலக்கியத் திறனாய்வில் எப்படி உதவும் என்பதுதான் நமக்கு வேண்டியது. தாய் - மகள் உறவு உருவாக்கம் (configura tion) பெண்ணின் படைப்பாக்கத் திறனுக்கு ஊற்றாகப்பார்ப்பது ஒரு பயன்பாடு. (Elizabeth Abel) எலிசபெத் ஆபெல்என்பவர் இக்காலப் புனைகதைகளில் மகளிர் நட்புப்பற்றிய ஆழமான ஆய்வு மேற்கொண்டார். அதில் சோதோரோவின் கோட்பாட்டைப் பின்பற்றிப் புனைகதைகளின் பெண்பாத்திரங்களிடையே உள்ள உறவு மட்டுமன்றிப் பெண் படைப்பாளர்கள் இடையிலான நட்பும் கூட இள வயதுத் தாய் - மகள் உறவின் தன்மையால் தீர்மானிக் கப்படுகிறது என்று கருத்துரைத்தார். அது மட்டுமன்றுபெண்ணின் படைப்பிலும் அதன் உருவாக்கப் பின்புலத்திலும் ஒருமுப்பரிமாணப் பெண்மை அமைப்பு (triadic Female Paittdern) உள்ளதாகவும் சொல்கிறார். ஒரு பெண்ணிடம் ஈடிபஸ் பருவத்திற்கு பின் வந்து சேரும் ஆடவர் மரபினை ஈடிபஸ் படுவத்திற்கு முந்தைய அவளது பெண்ணிய மரபு சமநிலைப்படுத்தி விடுகிறது என்பது

அவரது முப்பரிமாணப் பெண்மை நிலை அடிப்படை, அதாவது பெண்களின் சிந்தனைப் போக்கில் ஈடிபஸ் பருவத்திற்குப் பின் அவளுக்கு அறிமுகமாகும் ஆடவர் முதன்மைச் சமூக நியதிகளின் தாக்கம் இருக்கும். அதனால் அவளது கருத்தியல், மனப் போக்கு, மொழிநடை ஆகிய அனைத்துமே தனித்துவமோ பெண்ணியல் சார்போ இன்றிச் சமூகப் பொது நியதியான ஆணியச் சார்புடன் இருக்கும். ஆனால் எலிசபெத் ஆபலின் கருத்தின்படி அதனால் பெரிய பாதிப்பு ஏதும் இல்லை. ஏனெனில் ஈடிபஸ் பருவத்திற்கு முன்பு நிலவிய பெண்ணியச் சார்பு, அப்பருவத்திற்குப் பின் அவளிடம் வந்து சேரும் ஆணியச் சார்பைச் சமப்படுத்துவதாக இருக்கும். அத்துடன் மகளிர்க்கிடையிலான நட்பின் தன்மை ஆடவர்க்கிடையிலான நட்பின் தன்மையொடுவேறுபட்டது. ஆகையால் ஒரு பெண்ணின் வாழ்வில் ஈடிபஸ் பருவத்திற்கு முன்னால் ஆணிடம் நிலவிய பெண்ணியச் சார்பின் செல்வாக்கு அவள் படைப்பிலக்கியத்தில் காணப்படும் முறையானது பெண்ணின் உளவியற் பாங்குடனும் இலக்கிய வரலாற்றில் ஆடவர்க்கு இல்லாத வகையில் பெண்ணுக்கு மட்டுமே உரியதான இரட்டைச் செல்வாக்கு நிலையுடனும் பொருத்திப் பார்த்ததுத் தனியே ஆராய்தற்குரிய தகுதி சான்றது என்றும் ஆபெல் கூறுகிறார்.

கில்பர்ட், கூபர் மில்லர் ஆகியோரைப் போன்றே ஆபலும் பல்வேறு தேசிய இலக்கியங்களிலிருந்து மகளிர் படைப்புகளைத் தேர்ந்தெடுத்து ஆராய்ந்து வேறுபட்ட பண்பாட்டுச் சூழல்களுக்கு இடையிலும் சில உணர்ச்சிகளின் இயக்கம் உலக முழுவதும் உள்ள பெண் படைப்பாளர்களிடம் ஒரே மாதிரி இருப்பதை நிலை நாட்டுகிறார்.

ஆனால், உளப்பகுப்பாய்வு அடிப்படையிலான பெண்ணியத் திறனாய்வுகள் தனிப்பட்ட படைப்புக்கள் பற்றிய குறிப்பிடத் தகுந்த விளக்கங்கள் தரவும் வேறுபட்ட பண்பாட்டினரான பெண்களின் படைப்புக்களில் வியக்கத்தக்க ஒற்றுமை காணவும் உதவினாலும் பெண்களின் படைப்புக்களில் காலந்தோறும் ஏற்பட்ட மாற்றங்களின் வரலாறு இன வேறுபாடுகள் இலக்கிய வகைமைகளும் பொருளியல் நிலையும் போன்ற பின்புலச் சக்தி

களின் செல்வாக்குகள் ஆகியவற்றைக் காண உளப்பகுப்பாய்வு உதவாது. இவற்றையெல்லாம் பற்றி ஆராய உளப்பகுப்பாய்வுக்கு அப்பால் சென்று பண்பாட்டுச் சூழல் பின்புலத்தில் பெண்களின் படைப்புக்களைக் காணவேண்டும் என்கிறார் ஷோவால்டர்.

பெண்களின் படைப்பும் பெண்களின் பண்பாடும்

பண்பாட்டு அடிப்படையில் உருவாக்கப்படும் பெண்ணியக் கோட்பாடு மொழி, உளவியல், உடற்கூறு ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் உருவாக்கப்படும் கோட்பாடுகளைவிடவும் அதிகமாகவும் முழுமையாகவும் பெண்ணிய எழுத்தின் தனித்தன்மைகளையும் வேறுபாடுகளையும் உணர்த்த உதவும். உண்மையில் பண்பாட்டு அடிப்படைக்கோட்பாடு ஏனைய மூன்றையும் உள்ளடக்கியதாக அமையும். சமூகச் சூழலின் பின்புலத்தில் வைத்து அவற்றை விளக்கும். காரணம், ஆழமாக நோக்கினால் பெண்கள் தங்கள் உடல், பாலியல் உறவு, தாய்மை முதலியவற்றைப்பற்றி உணரும் முறை அவர்கள் வாழும் சமூகத்தின் பண்பாட்டுச் சூழலுடன் பிரிக்கமுடியாமல் பிணைந்திருப்பது. பெண்ணின் உளவியல், பண்பாட்டுச் சக்திகளின் விளைவு அல்லது உருவாக்கமாகக் காண்பதற்குரியது. மொழிகூட அதன் பண்பாட்டு அடிப்படையை நோக்கும் போது பண்பாட்டுடன் உறவுடையது தான். ஒரு மனித உயிர் பயன்படுத்தும் சொற்கள், பேசும் முறை, வெளியிடும் கருத்துக்கள் ஆகியன பண்பாட்டு அடிப்படையிலேயே நிர்ணயிக்கப்படுகின்றன. 'நிலத்திற் கிடந்தமை கால்காட்டும் வாட்டும் குலத்திற் பிறந்தார் வாய்ச் சொல்' என்ற வள்ளுவம் இங்கே எண்ணிப் பார்த்தற்குரியது. தரக்குறைவான சொற்பயன்பாட்டையும் பேச்சையும் சமூகம் போற்றுவதில்லை. யாரிடம் எப்போது எப்படி எதைப் பேசவேண்டும் என்பதற்கெல்லாம் பண்பாட்டு நியதிகள் எல்லாச் சமூகங்களிலும் உள்ளன. தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் அகப்பாடல்களில் கூற்று முறை நியதிகளாகக் கூறும் மரபுகள் சமூகத்தின் பிரதிபலிப்புத்தானே! தன்னுறு புகழ்ச்சி, தன் காமஉணர்வு வெளிப்பாடு, இல்வரை இகந்த சூழல் பற்றிய பேச்சு முதலியன தலைவிக்கு மறுக்கப்பட்டவை. அறத்தொடு நிற்றல் துறையின் கூற்று முறையில் ஒரு படிநிலையே உண்டு.

யார் யாரிடம்தான் அறத்தொடு நிற்பது என்று. தலைவனின் பரத்தமை தோழியாலும் உள்ளுறையாகவே உணர்த்தப்படும். ஒருவரைச் சுட்டும் பன்மைக்கிளவி வழக்கினாகிய உயர் சொற் கிளவி, ஈ தா கொடு என்ற சொற்களின் பயன்பாட்டு வரையறை முதலியன பண்பாட்டுக்கும் மொழிக்கும் உள்ள உறவை உணர்த்து வனதானே. இது பால் வேறுபாட்டு அடிப்படையும் கொண்டது என்பதைப் பெண்கள் பேசக் கூடாதவை, பெண்கள் முன் பேசக் கூடாதவை எனச் சிலவற்றை ஒதுக்கி வைத்திருக்கும் சமூக வழக்குகள் உணர்த்தும். எனவே பெண்களின் படைப்புக்களில் பாத்திரங்களின் மொழி, ஆசிரியர் மொழிநடை ஆகியவற்றை ஆராய முற்பட்டால் அது பண்பாட்டுடன் உறவு கொண்ட பெண்ணிய ஆய்வாகவே அமையும். எனவேதான் பெண்ணிய ஆய்வில் பண்பாட்டு அடிப்படைக் கோட்பாடு முழுமையானதும் ஆற்றல் வாய்ந்ததும் ஆகும் என்று ஷோவால்டரால் சுட்டப் படுகிறது.

பெண் எழுத்தாளர்கள் நாடு, மொழி, இனம், வரலாறு முதலியவற்றால் தமக்குள் வேறுபட்டவர்கள் என்ற உண்மை யைப் பண்பாட்டுக் கோட்பாடு மறக்கவில்லை. ஆனாலும் கால, இடம் கடந்து பெண்களை இணைக்கும் ஒரு பொதுமைக் கூறாகப் பெண்களின் பண்பாடு ஒரு கூட்டு அனுபவமாகவே அமையும். மானுடப் பண்பாட்டு முழுமையில் மகளிர் பண்பாடு என்பது ஒரு பெதுவான கூட்டு அனுபவம் எனலாம். இந்த இணைப்பை வலியுறுத்துவதில் தான் மார்க்சியக் கோட்பாட்டின் பண்பாட்டு அடிப்படையில் (Cultural hegamony) இருந்து பண்பாட்டு அடிப்படைப் பெண்ணியக் கோட்பாடு வேறுபடுகிறது.

ஆடவர் முதன்மைச் சமூகம் உருவாக்கிவைத்துள்ள மதிப்பீடுகள், ஏற்றத்தாழ்வுகள், சமூக அமைப்புக்கள் ஆகிய வற்றின் பிடியினின்றும் விலகி, அடிப்படையானதும் பெண்களுக்கு மட்டுமே உரியதுமான ஒரு பண்பாட்டு அனுபவத் தன்மையை அறியும் நோக்குடன் கடந்த பத்தாண்டுக் காலத்தில் மானுட வியலார், சமூகவியலார், சமூக வரலாற்றாளர் ஆகியோரால் பெண்கள்பண்பாடு பற்றிய கருதுகோள்கள் பல முன்வைக்கப்பட்

டுள்ளன. ஆனால் பெண்கள் பண்பாடு என்று ஒரு தனிக் கோட் பாட்டை உருவாக்குவதன் தேவையையும் முக்கியத்துவத்தையும் உணர்ந் திருந்தாலும் பெண்ணினத்தின் வரலாற்றில் பெண்கள் பண்பாடு என்ற கருத்தியல் இன்றும் கூடக் கருத்து வேறு பாடுகளுக்குரியக்தாகவே இருக்கிறது. கெர்டா லர்னர் (Gerda. Lerner) என்பவர், உலக வரலாற்றில் - மனித நாகரிகம் பண்பாடு ஆகியவை பற்றிய கோட்பாடுகளல் - பெண்ணினம் விடுபட்டுப் போனதற்கான காரணங்களைச் சுட்டுகிறார்.

வேறொன்றும் வேண்டாம். மனித இனவரலாறு பேசும்நூல் களையே பார்த்தால் அவற்றில் கூறப்படும் செய்திகள் எல்லாம் ஆடவரை மையமாகக் கொண்டே பேசப்படுதைப் பார்க்கலாம். அவன் செயலுடன் உறவுடையதாகவே பெண்ணின் செயல்கள் பேசப்படும். பெண்களும் கல்விகற்றிருந்தனர். பெண்பாற் புலவர்களும் இருந்தனர். என்று பல இடங்களில் சமூகப் பொதுச் செயல்களில் - இருசாரார்க்கும் உரித்தாக இருக்க வேண்டிய வற்றில் - பெண்களும் இடம்பெற்றதாகச் சுட்டப்படும். திரைப்படங்ளில் பங்கேற்போர் பட்டியலில் 'மற்றும்பலர்' என்று முக்கியம் இல்லாதவர்களைக் குறிப்பது வழக்கம். மனித இன வரலாறு மகளிர்க்குத் தந்தஇடம் இந்த 'மற்றும்பலர்' இடம்தான். கலைக் களஞ்சியங்களில் உலக இலக்கிய வரலாறு பற்றி எழுதப் படுகையில் இந்தியமொழி இலக்கிய வரலாறு என்ற தலைப்பின் கீழ் வடமொழி இலக்கியம் பற்றிய விரிவான செய்திகளும் திராவிடமொழி அல்லது தென்னிந்திய மொழி இலக்கியங்கள் என்ற உள்தலைப்பில் தமிழ் இலக்கியம் பற்றி - ஈரயிரம் ஆண்டு இலக்கியப் பாரம்பரியம் கொண்ட இலக்கியம் பற்றி - ஒரு பக்கம் அல்லது ஒரு பத்தியே எழுதப்பட்டிருக்கக் காணலாம். தொடக்க கால இந்திய வரலாற்று நூல்களில் தென்னிந்திய வரலாறு ஒரு சிறிய பகுதியாகவே அமையும். அதற்காகத் தமிழ் இலக்கியமோ தென்னிந்திய வரலாறோ முக்கியத்துவம் இல்லாதவை என் பதில்லை. அதுபோலத்தான் மனித இனவரலற்றுச் செய்தி களிலும் பெண்கள் இடம் பெறாத நிலை! பண்பாட்டு வரலாற்றில் பெண்களின் பங்கேற்பில் குறையில்லை. அதற்காக அது வரலாற்றை எழுதியோரின் திட்டமிட்ட சதி என்றும் கூறு

வதற்கில்லை. மகளிரின் பங்கேற்புப் பற்றி வரலாறுகள் பேசாததன் காரணம் மகளிர் தொடர்பான கேள்விகளைக் கேட்டு மகளிர் தொடர்பான செய்திகளைப் பேசவில்லை என்பதுதான். பார்த்த கோணமே ஆணியற் பார்வை மட்டுமாக அமைந்து விட்டது. அந்த வகையில் மனித இன வரலாற்றில் சில செய்திகள் வெளிவராமலே இருக்கின்றன. எனவே இனிமேல் மகளிரை மையப்படுத்திய ஆய்வுகள் மேற்கொள்ள வேண்டும். இருபாலார்க்கும் பொதுவான பண்பாட்டில் மகளிர் பண்பாடு என்ற ஒன்று தனியே இருந்திருக்க முடியும் என்ற கருத்துடன் நோக்க வேண்டும் வரலாற்றின் எந்த நிகழ்ச்சியிலும் பெண்களின் அனுபவம், பெண்களின் உணர்ச்சி, பெண்களின் மதிப்பீடு பெண்களிடம் ஏற்பட்ட பாதிப்பு ஆகியவை பற்றிச் சிந்திக்க வேண்டும். சான்றாகக் களப்பிரர் வருகையால் அரசியல், சமூகச் சமயச் சூழல்களில் பாதிப்பு ஏற்பட்டன என்பதுடன் அமையாது குடும்ப வாழ்விலும் மகளிர் தொடர்பான சமூகச் செய்திகளில் அது என்ன விளைவை ஏற்படுத்தியது என்று சிந்திக்க வேண்டும். மிகநலம் பெற்றாளின் தமியள் மூப்புதல் சமூகப் பயன்பாடற்றது என்பதால் மதிப்பிற்குரியதல்ல என்ற கருத்தை அதை உண்மையாக்கி வள்ளுவம் வெளியிடுகிறது. மிகநலம் பெற்ற ஆடவரின் தமியர் மூப்புப் பற்றி அது பேசவே இல்லை. காரணம் திருமணம் என்பது மகளிர் வாழ்வின் ஒரே குறிக்கோளாக—அல்லது முக்கியமான குறிக்கோளாகக் கருதப் பட்டது. ஆனால் களப்பிரர் வருகையால் நுழைந்த பௌத்த சமயம் பெண்துறவை உடன்பட்டது. ''கோதைத்,தாமம் களைந் ... ... போதித்தானம் புரிந்தறம் படுத்த'' மணிமேகலை தோன்றிப் பசிப்பிணி மருத்துவளாய்ப் புகழ்பெற்ற கதை இலக்கியமாகிறது தமிழக மகளிர் வரலாற்றில் தமிழிலக்கிய மகளிர் வரலாற்றிலேனும், இது ஒரு திருப்புமுனை. மகளிர் மணம் புரியாமலும் துறவுபூண்டும், சமூகப்பணி செய்யலாம் என்ற மாற்றம் ஏற்பட்ட நிலை - அப்போதும் துறவுபூணலாம், சமய சமூகப் பணிகளில் ஈடுபடலாமே ஒழியத் திருமணமின்றித் தனியே உலகில் பிற வசதிகளை அனுபவித்து இன்பமாகத் வாழுதல் மகளிர்க்கு மறுக்கப்பட்ட வாழ்வே. ஆனால் தமிழக வரலாற்றில் களப்பிரர் வருகை என்னும் அரசியல் நிகழ்வும் புறச்சமயம் புகுதல் என்ற

சமூக நிலையும் மகளிர் வாழ்வில் ஏற்படுத்திய பாதிப்பும் பற்றிப் பேச்சே இல்லை. காரணம், மகளிர்க்கு ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் பற்றிக் கேள்விகள் கேட்கப்படவில்லை; சிந்திக்கப்படவில்லை அதுவே கெர்டா லெர்னர் சுட்டும் உண்மை. அவர் கருத்தின்படி மகளிர் கண்ணோட்டத்தில் மகளிரின் வாழ்வியல் மதிப்பீடுகளின் படி நோக்கப்பட்டு ஒரு வரலாறு புதிதாக எழுதப்பட வேண்டும் அது மகளிரின் பண்பாடு பற்றிய வரலாற்றைத் தருவதுடன் வரலாறு பற்றி இன்று நிலவும் கருத்தியல்களைக் கூட மறுப்பதாக இருக்கக்கூடும்.

இதுவரை வரலாற்றில் மகளிர்பண்பாடு என்று சுட்டப்பட்ட ஒரு சில இடங்களும் கூட ஆடவர் முதன்மைச் சமூகநியதிகளில் பெண்ணுக்கு உரியதென ஆடவர் வரையறுத்த வற்றின் அடிப்படையில் அமைந்தவையே. 'வினையே ஆடவர்க்கு உயிரே மனையுறை மகளிர்க்கு ஆடவர் உயிரே' என்று பண்டைத் தமிழகம் செய்த பாகப்பிரிவினை உலகெங்கும் பொதுவாக நிலவியதுதான். ஆணுக்கு இணையாக அன்றித் துணையாகக்கருதி ஓர் இரண்டாம் தரக் குடிமகள் நிலை தந்தே பெண்களின் பண்பாடு பேசப்பட்டது. இவ்வாறு, ஆடவர் பண்பாட்டின் ஒரு கிளைப் பண்பாடாக அல்லது துணைப் பண்பாடாகப் பார்க்கப்படுவதைப் பெண்ணிய நோக்கு ஏற்பதில்லை. சமத்துவமும் சமபங்கும் வலியுறுத்தப்படுகிறது.

லெர்னர் போன்றே, மகளிர் பண்பாட்டைத் தனியே நோக்க வேண்டும் என்ற கருத்துடைய வேறு இருவர் அதுபற்றி ஆய்வுகள் மேற்கொண்டு சில முடிவுகளையும் தந்துள்ளனர். ஷெர்லி ஆர்டினர் (Shirley Ardner) எட்வின் ஆர்டினர் (Edwin Ardner) என்போரே அவ்விருவர். அவர்கள் கருத்தின்படி மனித சமூகத்தில் பெண்ணினம் ஓர் ஒடுக்கப்பட்ட குழு (muted group) அதன் பண்பாட்டு எல்லை சமூகத்தின் ஆளுமைக் குழு (dominant group) ஆன ஆடவர் இனத்துப் பண்பாட்டுடன் பிணைந்துள்ளது. ஆனால் முழுமையாக அதனுள் அடங்கிவிட்டது என்றோ இரண்டறக் கலந்துவிட்டது என்றோ சொல்ல முடியாது. அதற்கென்று தனியே ஒரு பண்பாட்டு நிலை பொதுவில் சேராமல் தனித்தும் உள்ளது. பொதுநோக்கு

மகளிரைப் பற்றிச் சமூகம் கொண்டுள்ள கருத்துக்களும் கண்ணோட்டமும் பற்றிப் பேசும். மகளிர் தங்களைப் பற்றிக் கொண்டுள்ள கருத்துக்களும் கண்ணோட்டமும் அதனின்றும் வேறுபட்டது. இந்த வேறுபாட்டை உணர்த்தும் வகையில் மகளிர் பண்பாட்டை நோக்க வேண்டும். அதுதான் அயலாரின் கண்ணோட்டமாக இல்லாமல் உள்ளிருப்போர் பார்வையாக இருக்கும். இதை விளக்கும் ஆர்டினர், மகளிர் பண்பாட்டைப் பார்க்க உதவும் வகையில் உருவாக்கிய அடிப்படை இலக்கியக் கோட்பாடுகள் பலவற்றுடன் பொருந்திவருவது. ஆர்டினர் கருத்தியலில் மௌனம், (silence) மௌனமாக்கல் (silencing) கண்ணோட்ட அடிப்படை ஆகியன இலக்கிய உருவாக்க வரலாற்றில் பெண்களின் பங்களிப்புப்பற்றிப் பேசுகையில் குறிக்கப்படுகின்றன. இவை முக்கியமானவை.

பெண்களில் படைப்பாளர்கள் குறைவாக இருப்பதும் அந்தக் குறைவானோரும் பேசுகின்ற விஷயங்கள் குறைவாக இருப்பதும் அந்த விஷயங்கள் பற்றி அவர்கள் வெளியிடும் கருத்துக்களும் குறைவாக இருப்பதும் ஏன்? இல்வரை இகவாமை அவர்கள் உலக அறிவைப் பெறவிடாமல் தடுத்தது. உலக அனுபவம் குறைவு என்றால் இலக்கியத்தில் பேசும் விஷயங்களுக்குப் பஞ்சம் ஏற்படுவது இயல்பு, பெண்ணுக்கு வலியுறுத்தப்பட்ட நாற்குணங்கள் உண்மையில் நாற்படையாக இல்லை; நான்கு சுவர்களாக இருந்தன வேண்டுமனால் அவை சமூகம் பெண்களின் மேல் ஏவிய படைகள் என்று கூறலாம். பேதமை மாதர்க்குப் பேரணியாகக் கருதப்பட்டதில் விஷய ஞான வெளிப்பாடு வேசித் தனமாகக் கருதப்படும் அபாயமான சூழல் இருந்தது. எனவே பெண்களின் பார்வைகள் ஆடவர் சமூக நியதிகளால் உருவாகித் தனித்தன்மை இல்லாதிருந்தன. தனித்தன்மை இருந்தாலும் வெளியிடத் தடைகள் இருந்தன. அவர்கள் பேசவில்லை என்பதை விடப் பேச்சிழந்து கிடந்தார்கள். அவர்கள் மௌனம் காக்கவில்லை, ஊமைகள் ஆக்கப்பட்டார்கள். உண்மைகளைக் காணமுடியாதவர்கள் இல்லை. குருடாக்கப்பட்டார்கள் அல்லது குருடராய் நடிக்குமாறு செய்யப்பட்டார்கள். வாயிருந்தும் ஊமையராய்க் கண்ணிருந்தும் குருடராய்ச் செவியிருந்தும் செவிடராய் வாழும் கட்டாயத்திற்கு ஆளான பெண்கள் பலர் உண்டு

இந்தப் பண்பாட்டுப் பாதிப்பு அவர்கள் படைப்பில் காணப்படுவது இயல்பு தானே. ஒருவகைப் பெண் எழுத்தாளர்கள் சமூகத்தைப் பற்றிய உண்மைகளை உணராமலும் உணர முற்படாமலும் உணர வேண்டும் என்பதே தெரியாமலும் தாங்கள் உணரவில்லை என்பதை அறியாமலும் தாங்கள் உணர்த்திருப்பதே முழு உண்மை என்றும் அறியாமை என்ற ஆனந்த பரவசத்தில் ஆழ்ந்து ஆடவர் முதன்மைச் சமூகப் பண்பாட்டு நியதிகளைக் காத்து எழுதுவார்கள். வை. மு. கோ பரம்பரை அது. மற்றொரு வகை, உணர்ந்த உண்மைகளை வெளியிடும் துணிவோ வழிவகையோ இன்றிச் சும்மா இருந்து விடுவார்கள். வெயில் நுழைவு அறியாக் குயில் நுழை பொதுப்பிரான வீட்டுக்குள் முடங்கியிருந்து வெந்ததைத் தின்று 'விதி' வழியே நடப்பார்கள்! ஊமையாக்கப்பட்ட இவர்களால் இலக்கிய உலகிற்குத்தான் இழப்பு. வெளிவரும் சிலரும் மென்று விழுங்கியும் திக்கித் திணறியுமே தங்கள் உணர்வுகளை வெளியிடுவார்கள். நெய்தற்கலிப் பாடல்கள் சிலவற்றின் தரவு தாழிசைகளில் தலைவன் கைவிட்டுச் சென்று விட்டான் என்றே கருதற்கு இடம் தரும் வகையில் புலம்பி விட்டு ஆடவர் சமூக நியதி வகுத்த பண்பாட்டுத் தடையால் தனிச்சொல்லில் தவித்து நின்று சுரிதகத்தில் மரபுவழியில் மங்களம் பாடும் நிலையைக் காணலாம். இலக்கிய மரபின் கட்டுப்பாடு இதய உணர்வுகளுக்குத் தடை விதித்ததை – இயல்பாக இருக்க இயலாமையை - அந்தப் பாடல்களில் உணரலாம் எனப் பேராசிரியர் தமிழண்ணல் சுட்டிக் காட்டுவார். அந்த நிலை - உணர்விருந்தும் உரையிருந்தும் ஊமையாய் நிற்கும் நிலை - சில பெண் எழுத்தாளர்க்கு ஏற்படும். தொடக்கத்தில் புதுமைப் பெண்ணைக் காட்டி விட்டு முடிக்கும் போது கண்ணகி, சீதை நளாயினி, போல காட்டிவிடுவார்கள் மரபின் லட்சுமண ரேகை இவர்கள் மனங்களைத் தடுத்து நிறுத்தி விடும். அதை மீறித் துணிவும் தெளிவும் தீவிரமும் கொண்டு எழுதுவோர் சிலரே இருப்பார்கள். தமிழில் அம்பை போன்றவர்கள். இந்த உண்மை - பெண் எழுத்தாளர்களின் படைப்பில் காணப்படும் வேற்றுமைகளில் பல அவர்கள் வாழும் சமூகத்தின் பண்பாட்டுச் செல்வாக்கால் ஏற்படுகின்றன என்ற உண்மை - பண்பாட்டு அடிப்படைப் பெண்ணியத் திறனாய்வினாலேயே ஏற்படும்.

மகளிரின் பண்பாட்டை (Female culture) என்று குறிக்கும் போது ஆர்டினர் மொழி, அதிகாரம் என்ற இரண்டு வகையிலும் அந்நிலை ஏற்படும் என்கிறார். அதாவது குழுவாக விளங்கும் பெண்ணினம் தன் கருத்துக்கள வெளியிடுவதில் மொழித்தேர்வு வெளியிடும் முறை என்ற இரண்டாலுமே சிக்கல்களைச் சந்திக்கும். காரணம் என்னவென்றால், ஆழ்மன நிலையில் இருசாரரின் நிலையும் ஒன்றாகவே இருப்பினும் அதாவது ஒடுக்கப்பட்ட குழுவான பெண்ணினத்துக்கும் ஆளுமைக் குழுவான ஆணினத்துக்கும் ஆகிய இரண்டுக்குமே தத்தமக்குரிய நம்பிக்கைகள், கருத்தியல்கள் ஆகியன இருப்பினும் - புறமன நிலையில் அவற்றை வெளிப்படுத்தும் போது வெளியாகும் வடிவங்கள், முறைகள் ஆகியவற்றில் ஆளும் குழு தன் அதிகாரத்தைச் செலுத்தி அதன் போக்கை நிர்ணயிக்கும் எனவே தாம் கருத்துக்களை அவற்றை வெளியிடுவதற்கென்று உருவாக்கப்படாத மொழியிலும் வடிவங்களிலும், இன்னும் சொல்லப்போனால் அவற்றுக்கு மாறான கருத்துக்களை வெளியிடவென்று உருவாக்கப்பட்ட மொழியிலும் வடிவங்களிலும், வெளியிட வேண்டிய கட்டாயத்துக்குப் பெண்ணினம் ஆளாகிறது. அது இயலாத போது கலைகள், சடங்குகள் ஆகியவற்றின வழியே பெண்ணிடம் தன் கருத்து வெளிப்பாட்டை நடத்திக் கொள்கிறது, பெண் தெய்வ வழிபாடு, செவ்வாய், வெள்ளி விரதங்கள், நவராத்திரி, தீபாவளி எனற பலவும் ஒடுக்கப்பட்ட பெண்ணினம் தங்கள் முதன்மையை வெளிக்காட்ட வகுத்துக் கொண்ட வடிகால்கள் என்ற எண்ணம் எழுகிறது. அசுரர்களையும் அழிக்கும் ஆற்றல் வாய்ந்தவள் பெண் என்றும் ஆடவர் உயிர்காக்கும் ஆற்றல் பெண்ணுக்கு உண்டு என்றும் இவ்வாறே பலகையிலும் பெண்ணின் சிறப்பை நிலை நாட்டுவனவாக அவை அமைவதன் உட்பொருள் அதுவாகலாம். அதிகாரம் செலுத்தி அடக்கி வைக்கும் ஆணினத்தை நடைமுறையில் எதிர்த்து நிற்க முடியாத கையற்ற நிலைக்கு மனம் தேடிய பரிகாரமே அசுர ஒழிப்புக் கதைகள் உருவாக்க அடிப்படையோ என்று கூட எண்ணம் எழுகிறது. தீமையே உருவான அரக்கர்களை அதிகார ஆண்வர்க்கப் பிரதிநிதிகளானால் அவர்களை அழிக்கும் மகிஷாசுர மர்த்தனி பெண்களின் எதிர்ப்புணர்ச்சியின் பிரதிநிதியாவாள்.

எதிர்க்கமுடியாத ஆடவர் இனத்தின் வீழ்ச்சியை அரக்கர் அழிவில் கண்டு நிறைவுறும் ஒரு விழைவு நிறைவேற்றமே தேவிபாகவதமோ என்று தோன்றுகிறது. கலைகள், சடங்குகள் ஆகியவற்றுக்கு அர்த்தம் கற்பிப்பதிலும் ஆளும் குழுவின் அடக்குமுறை உண்டாதலின் அதை மீறிப் பொருள்காண முற்படுவோர்க்கே அது புரியும்.

தன் கருத்தை நிலைநாட்ட ஆர்டினர் ஒன்றையொன்று இடைவெட்டும் வட்டங்கள் இரண்டு வரைந்து காட்டுகிறார். அதில் ஆணினம் ஒரு வட்டம். பெண்ணினம் இன்னொரு வட்டம். ஒன்றையொன்று வெட்டும்போது இரண்டுக்கும் பொதுவான ஒரு பெரிய பரப்பும் ஒவ்வொன்றுக்கும் தனித்தனியே உரிய இரு சிறு வட்டங்களுமாக மூன்று கிடைக்கும். இதில் ஆடவர்க்கு மட்டுமே உரியதாக அமைவது மகளிர்க்கும் புரியக்கூடியது. ஏனெனில் மொழி வழியே அதுபற்றிப் பெண்ணினம் அறிந்து கொள்ளமுடியும். ஆனால் பெண்ணுக்கு மட்டுமே உரியதான பகுதியை ஆண் புரிந்து கொள்ள முடியாது. ஏனெனில் அத்தப் பகுதியின் உணர்வுகளை வெளியிட மொழி துணை செய்யாது. ஆடவர் முதன்மைச் சமூக மொழியினால் அது இயலாது. அந்தப் பகுதியில் இடம்பெறும் மனவுணர்வுகளையும் கருத்துக்களையும் வெளியிடத்தான் மொழி உருவாக்கமே பெறவில்லையே.

சில திறனாய்வாளர்கள் பெண்ணியத் திறனாய்வு இந்தப் பகுதியில்தான் கவனம் செலுத்த வேண்டும் என்று கருத்துரைக்கின்றனர். இதுவரை கட்புலனாகாதவற்றைக் கட்புலனாக்கவும் உரையற்றுக் கிடந்த உணர்வுகளை உரைவழிப்படுத்தவுமே பெண்ணியத் திறனாய்வுக் கோட்பாடு இலக்கியம், கலைகள் ஆகிய அனைத்தும் முயலவேண்டும் என்கின்றனர். ஆணிலிருந்து பெண் வேறுபடுமாற்றைச் சுட்டப் பெண்ணுக்கே உரிய இந்தப் பகுதியின் தன்மையையே அடிப்படையாகக்கொள்ளவேண்டும் எனப்பிரெஞ்சு பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர். புதியதும் புரட்சிகரமானதும் வழக்காற்றிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டதுமான பெண்ணிய மொழி உருவாக வேண்டிய இடம் அதுதான் என்றும் இருளில் கிடந்த செய்திகளை வெளிச்சத்துக்குக் கொணரும்

வெள்ளை மையால் மகளிர் எழுதவேண்டிய பகுதி அதுதான் என்றும் அவர்கள் கருதுகின்றனர். இந்தப் பகுதியினுள் புகுந்தால் ஆடவர் முதன்மைச் சமூக நியதிகளால் நெருக்குண்டு திணறிக் கொண்டிருக்கும் இடத்தை விட்டுப் பெண்ணினம் வெளிவந்து சுதந்திரமாக உலவ வழிகிடைக்கும் என்றும் கூறுகின்றனர். பெண்ணின் சுயதேடலைச் சித்திரிக்கும் புதினங்களும் கட்டுரைகளும் அந்தப் பகுதியில் புகச் செய்யப்படும் முயற்சிகளே படைப்பாளர் அல்லது கதையின் தலைமைப் பெண் பாததிரம். மற்றொரு பெண்ணின் துணையுடன் தன் உணர்வுகளின் பிறந்த வீட்டுக்குப் பயணம் செய்வதன் புறவடிவமே. அவை கட்டுப்பாடற்ற உணர்ச்சி வெளிப்பீட்டிற்கும் பெண்மையின் தனி முத்திரைக்கும் வழிவகுக்கும் பயணம் அது.

அமெரிக்கத் தீவிரவாதப் பெண்ணியங்கள் பலவும் ஆணைக் காட்டிலும் பெண்ணே இயற்கைக்கும் சுற்றுபுறச் சூழலுக்கும் நெருக்கமாக இருக்கிறாள் என்று கருத்துரைக்கும். மேரி டேலி (Mary Daly) என்பவரின் பெண் இயற்கை இயல் (GYN Ecology) என்ற நூலும் மார்கரெட் அட்வுட் (Margaret Atwocd) எழுதிய மேலெழுதல் (Suyaing) என்ற நூலும் இந்தப் பெண்ணியப் புராணத்தை உருவாக்குபவை. ஆங்கிலேய அமெரிக்க இலக்கியங்களில் பெண் எழுத்தாளர்கள் பெண்ணுக்கே உரியது எனச் சுட்டக் கூடிய பகுதியில் அதன் எல்லையில் உள்ளது எனக் கூடிய நாடு நகரங்களைக் கற்பனை செய்து எழுதுவார்கள். வ.ரா வின் கோதைத் தீவும் தமிழகத்து நாட்டுப்புறக்கதைப் பாடலான அல்லி அரசாணி மாலையும் இத்தகைய தமிழகக் கனவுகளுக்கு சான்றாகலாம். அத்தகைய மேனாட்டு முயற்சிகள் பற்றிக் கூறுகையில் லூயி குட் (Wouis Gould) என்பவர் நியூயார்க் டைம்ஸ் மேகஸின் (Newyors Timies Magazine) என்ற இதழில் பெண்ணியத்தின் முக்கியமான அடுத்த கட்டத்திற்குச் செல்வதற்கான வழிவகைகளை இவற்றின் மூலம் உருவாக்கிக் கொண்டிருப்பதாக அவர்கள் நம்புகிறார்கள் என்றும் அதாவது ஆடவர் ஆளுகைக்கு உட்பட்டவையான செய்தி ஊடகங்கள் நீதி, கல்வி, சுகாதார நிலையங்கள் கலைகள், நாடக மேடைகள், கருத்து வங்கிகளான இலக்கியப் படைப்புகள் ஆகியவற்றின் செல்வாக்கு

கட்டுப்பாட்டில் முழுமையான விடுதலை அடைவதற்கான படிநிலையாக இந்தப் படிப்புகளைக் கருதுகிறார்கள் என்றும் தெரிவிக்கிறார்.

இந்த லட்சியக் குடியேற்றப் பகுதிகள் பெண்களின் படைப்புக்கலை வரலாற்றில் பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டிய ஒரு முக்கியமான நிகழ்ச்சியாகும். ஆனால் அதே சமயம் ஆள்கின்ற அமைப்பின் வட்டத்திலிருந்து முற்றிலும் வெளியே உள்ளதாக ஒரு படைப்போ திறனாய்வோ அமைய முடியாது என்ற உண்மையையும் நாம் உணர வேண்டும். ஆடவர் ஆளுகையிலுள்ள சமுதாயத்தில் அரசியல், பொருளாதார சக்திகளின் அழுத்தங்களுக்கு ஆட்படாமல் சுதந்திரமாக உலவக் கூடிய வெளியீடு எதுவும் இருக்க முடியாது. பெண்ணுக்கே உரிய பகுதி பற்றிய படைப்பாக நாம் பேசுவது ஒரு விளையாட்டுத்தனமான (playful distraction) ஆகலாம். ஆனால் உண்மையில் மகளிரின் படைப்புக்கள் இருபகுதிகளையும் இணைந்த இரட்டைக்குழல் நாயனமாகவே ஒலிக்கமுடியும். அதில் ஒடுக்கப்பட்ட பெண்ணினம் ஆள்கின்ற ஆணினம் என்ற இரண்டிற்கும் உரிய சமூக, இலக்கியப் பண்பாட்டு மரபுகள் காணப்படுவது தவிர்க்க முடியாது. அத்துடன் மேனாட்டில் பெண்ணியத் திறனாய்வாளரில் பலர் பெண்ணிய எழுத்தாளராகவும் உள்ளனர். எனவே பெண்ணிய எழுத்தைப் புரிந்து கொள்வதில் பெண்ணியத் திறனாய்வு முன் வைக்கும் ஒவ்வோர் அடியும் தன்னையே புரிந்துகொள்ளும் முயற்சியாகவும் அமையும். பெண்ணிய இலக்கியப் பண்பாடும் பெண்ணிய இலக்கிய மரபும் குறித்துத் தெரிவிக்கப்படும் ஒவ்வொரு கருத்தும் திறனாய்வு வரலாற்றிலும் திறனாய்வு மரபிலும் பெண்களின் இடம் பற்றிய கனிப்புக்கும் உதவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது.

ஆர்டினர் சித்திரிக்கும் இடைவெட்டு வட்டங்களின் அமைப்பில் சிந்திக்கையில் புலனாகும் மற்றொரு உண்மை, எந்தச் சமூகத்திலும் ஆள்கின்ற இனம், அடக்கப்பட்ட இனம் என இரண்டே பிரிவுகள் தான் இருக்கும் என்று சொல்ல முடியாது என்பது, மேனாட்டில் கருப்பர் இன எழுத்தும் இந்தியாவில்

தலித் இலக்கியமும் சிக்கலான உட்பிரிவுகளாக அமையும். அடக்கப்பட்ட இன எழுத்துக்களில் இவற்றை அடக்கமுற்படுவது இவற்றின் தனித்தன்மையை உணர மறுப்பதாகும். மேனாட்டில் கருப்பர் இன எழுத்து அடக்கப்பட்டவர் எழுத்து என்றால் கருப்பினப் பெண்கள் படைப்பு முப்படங்கு அடக்கப்பட்டவரின் குரலாக அமையும். வெள்ளை இனம் - கறுப்பு இனம் என்ற பாகுபாட்டில் முதல் ஆள்பவர் - அடக்கப்பட்டவர் பாகுபாடு அமையும். அதில் கறுப்பர் இனத்தவர் படைப்பினுள் ஆண் - பெண் பாகுபாடு அடுத்தநிலை ஆள்பவர் - அடக்கப்பட்டவர் பாகுபாடாக அமையும். அதே போல் இந்தியாவில் உயர்த்தப்பட்ட சாதி - தாழ்த்தப்பட்ட சாதி; அவற்றில் தாழ்த்தப்பட்டோரில் பெண்களின் படைப்புக்கள் எனப் பிரித்துக் கண்டாலே தனித்தன்மை புரியும். மேனாட்டில் கறுப்பர் இலக்கியத்திலும் இந்தியத்தலித் இலக்கியத்திலும் கருப்பொருள், நடையியல், அழகியல், கருத்தியல் ஆகியவற்றில் தனித் தன்மைகளைக் காணமுடியும். அரசியல், சமூகம், பொருளியல் ஆகிய துறைகளில் தங்களுக்கு ஏற்பட்ட அனுபவங்களின் பொதுமையால் அவற்றின் பாதிப்பை வெளியிடும் இலக்கியப் படைப்பிலும் அவர்களுக்கிடையே பொதுமை காணப்படும். அது பிற இனத்துப் பெண்களின் படைப்பிலிருந்தும் தங்கள் இனத்து ஆண்களின் படைப்பிலிருந்தும் மாறுபடும். இந்த மூவரின் படைப்பும் பொதுவான உயர்த்தப்பட்ட சாதி ஆணினத்தின் - சமூகத்தில் ஆள்கின்ற குழுவின் - படைப்பிலிருந்து வேறுபட்டிருக்கும். எனவே பெண்ணியத் திறனாய்வில் பெண்ணிய எழுத்தின் பொதுவான தனித்தன்மை காண்பதுடன் தலித் பெண்ணிய எழுத்தின் தனித்தன்மையைப் பிரித்துக் காண்பதும் முக்கியம்.

பெண்ணியத் திறனாய்வின் முதற்பணி, ஆய்விற்கு உட்படும் படைப்பாளர் அவரது சமூகத்தின் பண்பாட்டுச் சூழலில் பெறும் இடத்தைச் சரியாகச் சுட்டுவதாகும். அதன் பின் அவரது பண்பாட்டுக் களத்தில் செல்வாக்குச் செலுத்தும் ஆற்றல்களை விளக்க வேண்டும். அத்துடன் நில்லாது படைப்பு உருவாக்க முறைகள், பரவும் வழிகள், படைப்பாளர் - வாசகர் உறவு, கலை இலக்கிய - மசாலா இலக்கிய உறவு, இலக்கிய வகைமைகளின் படி நிலை (hierarchy) முதலிய பல்வேறு வகையான இலக்கியப்

பண்பாட்டுக் கூறுகளின் தொடர்பில் ஆய்விற்குட்படும் படைப்பாளரின் இடம் எது, உறவு எத்தகையது என்று கணிப்பதும் பெண்ணியத் திறனாய்வின் பணியாகும்.

அடுத்து, இலக்கிய வரலாற்றின் பல்வேறு கால கட்டப் பாகுபாடுகளும் ஆடவரின் இலக்கிய மரபை அடியொற்றியே பேசப்படுகின்றன. ஆண்டாளின் பாடல்களைச் சமய மறுமலர்ச்சிக் காலத்தவை என்று அடக்குவதும் அத்தகைய செயலே. பெண்களின் படைப்புக்களை மட்டும் நோக்கியும் அவை எழுந்த அரசியல், சமூகச் சூழல்கள் அடிப்படையிலும் ஓர் இலக்கிய வரலாறு எழுதப்படுமானால் அதில் காலகட்டங்கள் பெண்களின் படைப்புக்களில் அடிப்படையான மாறுதல்கள் ஏற்படும் போதே பெண்ணிய இலக்கிய வரலாற்றில் அது ஒரு காலகட்டமாகக் கருதப்படும். அந்த மாறுதல்களின் தன்மை அடிப்படையிலோ அந்த மாறுதல்களுக்கான காரணிகளின் அடிப்படையிலோ அந்தக் காலகட்டங்கள் பெயர் பெறும். அப்போது ஆண்டாளின் பாடல்களின் காலம் சமய மறுமலர்ச்சிக் காலமாகவும் இருக்கலாம், வேறொன்றாகவும் இருக்கலாம். அதுமட்டுமல்ல, பெண்களின் படைப்பு வரலாற்றில் பல இடைவெளிகள் உண்டு. பல நூற்றாண்டுகளில் பெண்கள் படைப்பு எனப் பெயர்சொல்ல எதுவும் இல்லை. எழுதவில்லையோ வெளியாக வில்லையோ, புறக்கணித்ததால் அழிந்தனவோ, பொறாமையால் அழிக்கப்பட்டனவோ தெரியாது. அவை பெண்ணிய நோக்கில் இருண்ட காலமாக அமையும். அந்தக் காலக் கட்டம் ஒருவேளை ஆடவர் படைப்பு வரலாற்றில் பொற்காலமாக இருக்கலாம். அதே போல் ஆடவர் படைப்பிலக்கிய வரலாற்றில் இருண்ட காலமாக எண்ணப்படுவது மகளிர் படைப்பு வரலாற்றில் மலர்ச்சிக் காலமாதல் கூடும். சான்றாக மேலை நாட்டில் மார்கரெட் டூடி (Margeret A. Doody) என்பவர் ரிச்சர்ட்ஸன் இறப்பிற்கும் ஆஸ்டின், ஸ்காட் ஆகியோர் தோற்றத்திற்கும் இடைப்பட்ட காலம் படைப்புக்கள் எழாத காலமாகச் சுட்டப்படுகிறது என்றும் ஆனால் ஆடவர் படைப்பு வரலாற்றுக் கண்ணோட்டத்திலேயே அது சரியானது என்றும் மகளிர் படைப்பு வரலாற்றில் அது தவறான செய்தி என்றும் 18 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியைச் சேர்ந்த பெண் எழுத்தாளர்களின் புனைகதைகளுக்கான அடித்

தளத்தை (paradigm) உருவாக்கிக் கொண்டிருந்த காலகட்டம் அது என்றும் தெரிவிக்கிறார். அத்துடன் ஒரு காலத்தில் பரவலாக வழங்கியதும் பின் புனை கதைகளிடையே சிறிது ஒரங்கட்டப் பட்ட வகையாக இருந்ததுமான gothic வகைப் புதினங்கள் பெண்ணிய எழுத்தில் புனர்வாழ்வு பெற்ற காலமும் அதுதான் என்று சுட்டுவார். மேலும் அமெரிக்க இலக்கியத்தில் 19 - ஆம் நூற்றாண்டுப் பெண்ணியப் புனைகதைகள் சமுதாயத்தில் பெண் ணியத்தைத் தழைக்க வைக்க வல்ல ஆற்றல் உடையனவாகவும் இருந்தன என்பது Ann Douglas, Nina Bayn, Jane Tomphine உள்ளிட்ட பல முன்னோடிகளின் உழைப்பால் புலனாகிறது. அனைத்திற்கும் மேலாக அந்தக் காலக் கட்டத்தில் தான் வர்ஜினியா வுல்ஃபின் படைப்புக்கள் தோன்றின. பெண்ணியத் திற னாய்வாளர்கள் அவர்காலத்து ஆணியத் திறனாய்வில் மேலோங்கி நின்ற நவினத்துவம் அல்லாத வேறொரு மரபைச் சார்ந்ததா என்பதையும் அந்தமரபு அதுகாறும் திறனாய்வுகளில் புதிர்கள் தெளிவின்மைகள், நம்பகத்தன்மை இல்லாதவை, குறைகள் எனச் சுட்டப்பட்ட இடங்களில் தான் மேலோங்கி நிற்கிறது என்பதை யும் விளக்கினார்கள். பெண்ணிய நோக்கில் இத்துணை சிறப்புக்கள் உள்ள காலகட்டம், ஆண்படைப்பாளர்கள் அந்தக் காலகட்டத்தில் எதுவும் குறிப்பிடத்தகுந்த படைப்பைத்தர வில்லை என்பதனால் அவர்கள் பார்வையில் ஒரு வெறுமைக் காலமாகக் கருதப்பட்டது. எனவே இலக்கிய வரலாற்றின் கால கட்டப் பாகுபாடுகளையும் (Periodigation) பெண்ணியத் திறனாய்வு, பெண்ணிய நோக்கில் மறுபரிசீலனை செய்ய வேண்டும். ஆடவரின் பொற்காலங்கள் மகளிர்க்குக் கற்காலமாக இருக்கலாம்.

பெண்ணியத் திறனாய்வு கவனம் செலுத்த வேண்டிய மற்றொரு பகுதி இலக்கியச் செல்வாக்குகள் - இலக்கியப் பின் புலங்கள். ஆண்களின் இலக்கியப் படைப்பாக்கத்தையே முன்னோடியாக வைத்து அவற்றின் கூறுகள் அடிப்படையிலேயே பெண்களின் படைப்பை நோக்கி முன்னதை ஒட்டியுள்ளதா மாறி யுள்ளதா என்று இருவகையாக மட்டுமே பார்ப்பது, பெண்ணுக் கெனத் தனியே ஆணைச் சாராத ஒரு பின்புலம் இருக்க முடியும்

என்ற உண்மையை உணராத செயலாகும். உண்மையில் பெண் மரபு தன்னளவில் படைப்பூக்கம் தரவல்ல ஆற்றல் வாய்ந்தது. எனவே பெண்ணியத் திறனாய்வு ஆணின் படைப்பை மையப் படுத்தியே பார்க்காமல் பெண்ணின் படைப்புப் பின்புலத்தைத் தனியே காணமுற்பட வேண்டும்.

எல்லாம் சரி. பண்பாட்டு அடிப்படையில் பெண்ணிய எழுத்தை நோக்குவது அதன் திறனாய்வுக்கு எவ்வாறு உதவும். ஒரு வகையில் ஒரு பெண்படைப்பாளரின் படைப்பில் இரு பொருள்களைக் காணுதல் கூடும். அதாவது வழக்கமாகக் காணும் ஆணியப் பார்வையின் பொருளும் புதிதாகக் காணும் பெண்ணியப் பார்வையின் பொருளும் என இரண்டு ஒரே படைப்பில் காண நேரும். சான்றாகப் 'பின்முறை வதுவைப் பெருங்குலக் கிழத்தியைப் நின்னிலும் எனக்கு அன்பினள் என் தங்கை' என்று வரவேற்பது ஆணியப் பார்வையில் அளவு கடந்த தன்னல மற்ற அன்பு; பெண்ணிய நோக்கில் அறியாமையும் அடிமைத்தனமும் கூடிய செயல். மாதவியைத் துறந்த கோவலன் செயலை மரபாகப் பார்ப்பது ஆணியம். மகளையும் மறந்த தன்னலத் தன் முனைப்பாகப் பார்ப்பது பெண்ணியம்.

பண்பாட்டு அடிப்படையில் பெண்ணியத் திறனாய்வு மேற் கொள்ளக்கூடிய மற்றொரு பணி சூழல் ஆய்வு. ஒருபடைப்பில் குறிப்பிடத்தகுந்த நிகழ்ச்சிகளையெல்லாம் எடுத்துக் கொண்டு ஒவ்வொன்றின் கட்டமைப்பையும் ஆராய்வது அதன் சமூக அடிப்படையும் முதன்மையும் கண்டு கூறல். படைப்பின் பொருள் காண்பதற்குரிய பல்வேறு படிநிலைகளில் பெண் இலக்கிய மரபும் பெண்ணிய நோக்கும் இடம் பெறுமாறு பார்த்துக் கொள்ளல் ஒரு கலையின் உருவாக்கத்திற்கான அடிப்படைகள் அனைத்தையும் காண்பது இயலாத செயல்தான். இருப்பினும் இயன்றவரை முழுமையாகச் செய்ய முற்படலாம். அப்போது பெண்ணியப் பார்வையின் பொருள் அந்தப்படைப்பின் உருவாக்கப் பின் புலத்தில் பெண்மையின் பங்கு என்ன, பெண் இலக்கிய மரபின் தாக்கம் என்ன என்பதைத் தெளிவு படுத்தும்.

இங்ஙனம் பெண்ணியத் திறனாய்வில் பண்பாட்டு அடிப் படைப் பார்வை வேண்டும் எனக் கூறுவது உளப்பகுப்பாய்வு இருந்த இடத்தில் பண்பாட்டு மானுடவியலை நிறுத்து வதற்காகவோ பிராய்டு, லக்கன், ப்ரும் ஆகியோரை இறக்கி விட்டு ஆர்டினரையும் பிறரையும் அரியனை ஏற்றுவதற்கோ அல்ல. எந்தக் கோட்பாடும் ஒரு படைப்பை நுட்பமாகவும் ஆழமாகவும் ஆராய்வதற்கு இணையாகவோ அதன் இடத்தைப் பிடிப்பதற்கோ முடியாது. சமூக வரலாறும் பண்பாட்டு மானுட இயலும் பெண்ணின் பண்பாட்டுச் சூழலை விளக்கவும் அதைக் குறிப்பதற்கான கலைச் சொற்கள் பெறவும். உதவுமாகலாம். ஆனால் இந்தக் கோட்பாட்டைப் பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் பெண்கள் படைப்பை ஆராயவே பயன்படுத்த வேண்டுமே ஒழிய என்ன எழுத வேண்டும் என்ற குறிக்கோளை வழங்குவதற்காக அல்ல. சுருங்கக் கூறினால் என்ன கோட்பாட்டைப் பயன் படுத்தினாலும் ஆய்வின் நோக்கமும் பயனும் இலக்கிய ஆய்வாதல் வேண்டும்.

பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் நினைவில் கொள்ள வேண்டிய முக்கியமான ஓர் உண்மை என்னவென்றால் பெண்ணியப் பார்வையின் அடிப்படை ஆணும் பெண்ணும் சமம் என்பதுதான் என்றாலும் சமத்துவம் என்பது உயர்வு தாழ்வுகள் இன்மையைக் குறிக்குமே ஒழிய வேறுபாடு இன்மை சுட்டு வதன்று என்பதுதான். இரண்டும் ஒரே மதிப்பின் என்று சொல்வதும் வேறுவேறு. ஒற்றுமை, ஒருமைப்பாடு என்ற சொற்கள் இடையே நுண்ணிய பொருள் வேறுபாடு காணும் கவிஞர் முடியரசன் வேற்றுமைகளைப் பொருட்படுத்தாமல் மனம் ஒன்றி வாழ்வது ஒற்றுமை வேற்றுமைகளே இல்லாத நிலை ஒருமைப்பாடு. முன்னது இயலும் பின்னது இயலாத கற்பனை என்பார் ஆண்-பெண் சமத்துவமும் அப்படிப் பட்டதுதான். எனவே பெண்களின் படைப்பு ஆண்களின் படைப்புக்கு எவ்வகையிலும் தாழ்ந்தது அல்ல. அதுதன் இருப்புக்கும் சிறப்புக்கும் நிலைப்புக்கும் ஆணின் படைப்பையும் அங்கீகாரத்தையும் சார்ந்திருக்கவில்லை. தன்னளவில் தோன்றி வளர்ந்து தனித் தன்மை சான்று நிற்பது என்று நிலைநாட்டுவதே நோக்கமாதல் வேண்டும்.

பெண்ணியத் திறனாய்வு பெண்களின் படைப்பிலுள்ள தனித்தன்மைகளைச் சுட்டுவதாகவே அமையும்; அமைய வேண்டும். இன்னும் நிறைய வளர்ந்த பிறகு ஆணியம், பெண்ணியம் என்பவை உடல்சார்ந்தே இருக்க வேண்டாத நிலையை எண்ணி மனம் சார்ந்த பெண்ணியப் படைப்புக்களை ஆண் எழுத்தாளர்களின் படைப்பிலும் பெண்ணிய நோக்கில் காணும் நிலைவரக்கூடும்.

மிக்கேல் பக்தினின் ஆய்வுச் சிந்தனைகள்

டாக்டர் ஐ. முத்தையா
நாட்டுப்புறவியல் துறை, தமிழியற்புலம்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகம்

மிக்கேல் பக்தின் - அறிமுகம்

மிக்கேல் மிக்கேலோவிச் பக்தின் (Mikhail Mikhailovich Bakhtin) 1895 ஆம் ஆண்டு நவம்பர் மாதம் 16- ஆம் நாளில் மாஸ்கோவிற்குத் தெற்கே அமைந்திருக்கும் ஓரல் (Orel) என்னும் நகரத்தில் நடுத்தரமான செல்வக் குடும்பத்தில் பிறந்தார். பல்வேறு பண்பாட்டு வடிவங்களும், காணப்பட்ட மொழிகளும் வில்னியஸ் (Vilnius), ஒடஸ்ஸா (Odessa) ஆகிய இடங்களில் பக்தின் தம்முடைய இளமைப்பருவ வாழ்க்கையை வாழ்ந்து கொண்டிருந்தார். ஒடஸ்ஸா பல்கலைக் கழகத்தில் தொழில் நூல் கல்வியைப் பெற்றதோடு, கிரேக்கம், லத்தீன் ஆகிய மொழிகளையும் கற்ற பின்னர், 1918 ஆம் ஆண்டில் பெட்ரோ கிரேடில் தம்முடைய பட்டப்படிப்பை முடித்தார். 1918 - ஆம் ஆண்டிலிருந்து 1920 - வரை நெவல் என்னும் சிறிய நகரதித்ல் தொடக்கப்பள்ளி ஒன்றில் ஆசிரியராகப் பணிபுரிந்தார். அப்போது பல முக்கியமான பல்துறை அறிஞர்களின் நட்பு அவருக்குக் கிடைத்தது.

கவிஞரும் இசைக் கலைஞருமான வாலரியன் நிக்கோலேவிச் வாலசினோவ் (Valeria Nikolaevich Voloshinou: 1894 - 1936), தத்துவ அறிஞரும், இலக்கியப் புலமையுடையவருமான லேவ் வாசிலியேவிச் பம்பியன்ஸ்கி (Lev Vasilievich Pumpiansky: 1891 - 1940), பியானோ கலைஞர் எம்.பி. யுடினா (M.B. yudina: 1899 - 1940), கவிஞர் பி.என். ஜீபாகின் (B.N. Zubakin: 1894 - 1937), தத்துவ அறிஞர் மத்வி இசாவிச் காகன் (Matvei Isavich kagan: 1889 - 1947) ஆகியோர் நண்பர்களானார்கள்.

பக்தினும் அவருடைய நண்பர்களும் அடிக்கடிச் சந்தித்து சமயம், மொழி. கலை இலக்கியம். தத்துவம் போன்ற துறைகள் சார்ந்த விவாதங்களில் ஈடுபட்டனர். இந்த விவாதங்கள் ''கடவுளும் சோசலிசமும்'' என்ற தலைப்பில் ''மோலட்''

(சம்மட்டி) என்ற பத்திரிகையில் வெளிவந்தன. பக்தின் நெவல் நகரிலிருந்து ஒரல், பெட்ரோகிரேட் ஆகிய ஊர்களுக்குப் பணி மாற்றமாகி, 1924-இல் விடப்ஸ் (Vitebsk) என்னும் இடத்திற்கு வந்தவுடன் மீண்டும் நண்பர்களுடன் சேர்ந்து சிந்தனைவட்டம் தொடங்கினார். திறனாய்வாளரான பவல் நிகோலேவிச் மத்வதெவ் (Pavel Nikaleivich Madvedev : 1891-1938) இசைக் கலைஞரான சொல்லார்டின்ஸ்கி, (I. Sollertinsky), ஓவியக் கலைஞரான மார்க் சகால் (Mark Chagall) ஆகியோர் பழைய நண்பர்களுடன் புதியவர்களாக இந்த அமைப்பில் சேர்ந்தனர்.

மாணவர்களுக்கு இலக்கியம், அழகியல் ஆகியவை குறித்த சிந்தனைகளை அறிமுகம் செய்தார் பக்தின். இதன் விளைவாக 1929-இல் ''தஸ்தாவ்ஸ்கியின் படைப்புகளில் காணப்படும் சிக்கல்கள்'' (The problems of Dostoevski's work) என்ற தலைப்பில் ஒரு நூலை வெளியிட்டார். இதன் பின்னர் பழமை வாதக் கிறித்தவ அமைப்புடன் தொடர்பு இருந்ததாகக் காரணம் காட்டப்பட்டு சோலவ்கி என்ற ஊரிலுள்ள சிறையில் ஐந்தாண்டுகள் வைக்கப்பட்டார். பின்னர் அவருடைய உடல் நலம் கெட்டதால் கஸக்ஸ்தானுக்கு நாடுகடத்தப்பட்டு அங்கு 1930-லிருந்து பல்வேறு நிறுவனங்களில் எழுத்தராகப் (Clerk) பணியாற்றினார்.

அக்காலகட்டத்தில் அனடாலி லுனசார்ஸ்கி (Anatoly Lunacharsky) என்பவர் ''சோவியத் பண்பாடு'' என்ற நிறுவனத்தின் தலைவராகச் செயல்பட்டு வந்ததோடு அங்கத இலக்கிய வடிவங்கள் குறித்தும் ஆய்வு செய்தார். இதன் விளைவாக 1935-இல் ''சிரிப்பின் சமூகச் செயல்பாடு'' என்ற தலைப்பில் ஒரு நூலை வெளியிட்டார். இந்நூலில் அங்கத இலக்கிய வடிவங்களின் வரலாற்று முக்கியத்துவம், நாட்டுப்புற விழாக்கள், களியாட்டங்கள் ஆகியன குறித்து விவாதிக்கப் பட்டுள்ளன. இந்நூல் பக்தினிடம் மிகுந்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது என்பதை அவருடைய பிற்கால ஆய்வுப் பணிகளிலிருந்து தெரிந்து கொள்ளலாம். குறிப்பாகச் சொல்வ தென்றால், இந்த நூல் வெளிவந்த பின்னரே ரபேலஸின் நாவல்கள் குறித்து ஆய்வு செய்யத் தொடங்கினார்.

பக்தின் நாவலை ஆய்வுப் பொருளாகக் கொண்டதற்கு மேற்குறிப்பிட்ட காரணத்தை விட வேறு சில முக்கியமான காரணங்கள் உள்ளன. இரசியாவில் புரட்சிக்குப் பின்னர் நாவல் இலக்கிய ஆய்விலும், நாவல் படைப்பிலும் பொது உடைமைக் கட்சியும்' அதன் அரசும் முக்கியக் கவனம் செலுத்தின. சோசலிச யதார்த்தவாதக் கொள்கையை நாவல் படைப்புக்கள் தூக்கிப் பிடிக்க வேண்டும் என்றும், அந்தக் கொள்கையை அடிப்படை யாகக் கொண்ட திறனாய்வுகள் வளர வேண்டும் என்றும் கட்சியும், அரசும் விரும்பின. படைப்பாளிகளையும், திறனாய் வாளர்களையும் ஒரு வகையான கட்டாயத்திற்கு உட்படுத்தின. இதன் விளைவாகப் பல அறிஞர்கள் நாவல்களை ஆய்வுசெய்தனர். பக்தினும் நாவல்களை ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்டார். ஆனால் இவருடைய ஆய்வுகள் வித்தியாசமானவையாக விளங்கின. மைய வாதம் (Centrism), ஒற்றைத்தன்மை (Monolithic) ஆகிய வற்றை இவர் வெறுத்தார். இவருடைய காலத்தில் ஐரோப்பிய நாடுகளில் அடித்தள மக்களின் பண்பாடுகள் விளிம்புக்குத் தள்ளப் பட்டு, மேல்தள மக்களின் பண்பாடுகள் மையப்படுத்தப்பட்டன. இத்தகைய போக்கு ஐரோப்பிய மையவாதம் என அழைக்கப்பட்டது. இத்தகைய மையவாதத்தை ட்ரொபட்ஸ்காய் (Trubetzkoy)போன்ற அறிஞர்கள் எதிர்த்தார்கள். பக்தினும் அவரு டைய அனுபவங்களின் அடிப்படையில் மையவாதத்தை எதிர்த்தார். மையமற்ற தன்மை, பன்முகநோக்கு, பன்மொழிகள், உரையாடற் பண்பு ஆகியவை நாட்டுப்புறப் பண்பாட்டில் காணப்படுவதை உணர்ந்தார். இவை எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக 'விழாக் குதூகலம்' (Carnivals)என்ற பண்பு நாட்டுப் புறப் பண்பாட்டில் தூக்கலாகக் காணப்படுவதை உணர்ந்தார். இச் சிந்தனைகளின் அடிப்படை யிலேயே ரபேலஸ் நாவல்களை ஆய்வு செய்தார்.

பக்தினுக்கும் தத்துவத்துறைக்கும் நெருங்கிய உறவு உண்டு. கிரேக்க மற்றும் நவீன ஐரோப்பியத் தத்துவங்கள் பற்றி விவா திக்கும் நூல்களை அவர் தம் இளமைப் பருவத்திலேயே படிக்கத் தொடங்கினார். பூபர் (Buber), கீர்க்கேகார்ட் (Kierkegaard) போன்ற தத்துவ அறிஞர்களின் கருத்துக்களை அறிந்து வைத்

திருந்தார். 1924 - ஆம் ஆண்டு வரை பெரும்பாலான தத்துவ விவாதங்களில் கலந்து கொண்டார். 1870-ஆம் ஆண்டிலிருந்து 1920 - ஆம் அண்டு வரை ஜெர்மனியில் பெரும்பாலான தத்துவ அறிஞர்களால் விவாதிக்கப்பட்ட கான்ட் (Kant) தத்துவத்தில் பக்தினும் ஈடுபாடு காட்டினார். பக்தினினுடைய காலத்தில் அதாவது 1918 ஆம் ஆண்டு வாக்கில் புதிய - கான்டிய சிந்தனை (Neo - Kanticnism) ஜெர்மானிய தத்துவ அறிஞர் களிடம் பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியிருந்தது. எனவே பக்தினும் அத்தத்துவப் போக்கு தொடர்பான விவாதங்களிம் ஆர்வம் காடிட்னார். கான்டிற்கு முந்தைய அறிஞர்கள் குறிப்பாக லெய்ப் னிஸ் (Leibniz), மனதிற்கு வெளியே இருக்கின்ற உலகத்திற்கு முக்கியத்துவம் தராமல் கருத்திற்கு (ideas) முக்கியத்துவம் தந்தார்கள். இவர்களுடைய தத்துவக் கருத்திற்கு நேர் எதிர் மாறாகத் தத்துவ அறிஞர்களான லாக் (Locke), ஹியூம் (Hume) ஆகியோரின் கருத்துக்கள் விளங்கின. அதாவது இவர்கள் புற உலகத்திலிருந்து புலனுணர்வுகளால் பெறப்பட்ட உணர்வு அனு பவங்களிலிருந்தே கருத்துக்கள் கட்டமைக்கப்படுகின்றன என்ற கருத்தை முன்வைப்பதின் மூலம் புற உலகத்திற்கு முதன்மை இடம் அளித்தனர். ஆனால் கான்ட் இவ்விரு பிரிவினரின் கருத்துக்களையும் உள்வாங்கி மனம் (mind) என்ற ஒன்றும் உண்டு, புற உலகம் என்பதும் உண்டு என்று கூறி இவ்விரண் டிற்கும் இடையிலான இயங்கியல் உறவினைப் புலப்படுத்தினார். கான்டிற்குப் பிறகு வந்தவர்கள், குறிப்பாக மார்பர்க் (Marburg) பல்கலைக் கழகத்தைச் சேர்ந்த ஹெர்மன் கோஹன் (Hermana Cohen) என்ற அறிஞர் கான்டின் மனம், புற உலகம் ஆகிய வற்றிற்கு இடையிலான உறவுகளை மறு பரிசீலனைக்கு உட் படுத்தினார். ''புற உலகம் என்பது எண்ணத்தின் வடிவமே. இந்த எண்ணத்தின் வடிவம் எந்த அளவுக்குப் பருப்பொருள் களாகத் தோற்றம் அளித்தாலும் சரி, அவை யாவும் எண்ணங் களே'' என்ற கருத்தை முன் வைத்தார் கோகன். இந்தக் கருத்து ''எல்லாமே எண்ணங்கள் தான்'' என்ற ஒருமை வாதத்திற்கு இட்டுச் சென்றது. கணிதவியல் அறிஞரான காகன் (Matvei

isaevich kagan), உயிரியல் துறை அறிஞரான இவான் கானெவ் (Ivan Kanaev) ஆகியோரின் நட்பினால் மார்பர்க் பல்கலைக் கழகத் தத்துவ ஆய்வுச் சிந்தனைகளோடு தொடர்பு கொண்டு இருந்த பக்தின், ஹெர்மன் கோகனின் ''ஒருமைவாதக்கருத்தை'' எதிர்த்துத் தம்முடைய கருத்தை முன் வைத்தார். அதாவது பக்தின் புற உலகத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்ததோடு அதனுடைய இயக்கத்திற்குக் காரணம் அதிலுள்ள பல்வேறு அம்சங்களுக்கு இடையிலான இயங்கியல் அல்லது உரையாடலிய உறவே என்று கருத்துரைத்தார். இவ்வாறு பக்தின் தன்னுடைய சிந்தனைகளை வளமைப் படுத்திக் கொள்வதற்குப் பல்வேறு துறைகளைச் சேர்ந்த அறிஞர்களின் நட்பும் அவர்களோடு பகிர்ந்து கொண்ட சிந்தனைகளுமே காரணம் என்றால் மிகையாகாது. (Michael Holquist : 1990).

பக்தினின் ஆராய்ச்சி வெளியீடுகளை 1) இறப்புக்குப் பின்னர் வெளிவந்தவை 2) மாற்றுப் பெயரில் வெளிவந்தவை என இருவகையாகப் பிரிக்கலாம். ''Voprosy Literature'', ''Kontekst'' ஆகிய இரு ஆராய்ச்சி இதழ்களில் வெளியிட்டிருந்த கட்டுரைகளைத் தம்முடைய இறுதிப் பத்தாண்டுகளில் தொகுத்தார். ஆனால் பக்தின் இறந்த பின்னரே அவை ''இலக்கியம், அழகியல் குறித்த கேள்விகள்'' (Questions of Literature and Aesthetics) என்ற தலைப்பில் 1975 - இல் வெளிவந்தன. பின்னர் 1979 - இல் ''இலக்கியப் படைப்புகளின் அழகியல்'' (Aesthetics of Verbal Creation) என்ற தலைப்பில் ஆய்வுக் கட்டுரைகளின் தொகுப்பு வெளிவந்தது.

மேலும் பக்தின் பல ஆராய்ச்சி நூல்களையும் கட்டுரைகளையும் எழுதத் தொடங்கி அவற்றை முழுமைப்படுத்தாமல் விட்டிருக்கிறார் என்பதையும் அறிய முடிகிறது. அத்தகைய நூல்கள், கட்டுரைகள் பற்றிய தகவல்கள் கீழே தரப்படுகின்றன.

1. ''கருவிமொழியியல் பற்றிய ஆய்வுகள்''
   (Studies in Translinguistics or Metalinguistics)
2. ''சொல்லாடல் அல்லது பேச்சு வகைமைகள்''
   (The Genres of Discourse or Speech Genres)

3. ''தத்துவ மானிடவியல் பற்றிய ஆய்வுகள்'' (Studies in Philosophical Anthropology)

4. ''தஸ்தாவ்ஸ்கியும் உணர்வுத்தாக்கமும்'' (Dostoevsky and Sentimentalism - An Essay in Typological Analysis)

5. ''ஓர் எழுத்தாளரின் குறிப்புகள்'' (A Writers' Diary) (தஸ்தாவ்ஸ்கியைப் பற்றிய நூல்)

6. ''கோகல் பற்றிய ஆய்வுகள்''

இம்முயற்சிகள் பக்தினின் சிந்தனைப் பாதையை அறிந்து கொள்ள உதவும்.

பக்தினின் சில நூல்களும் கட்டுரைகளும் வோலோசினவ் (V.N. Voloshinov), மெத்வெதெவ் (Medvedev) ஆகியோரின் பெயர்களில் வெளிவந்துள்ளன. பக்தினின் சம்மதத்துடன்தான் இவை வெளிவந்துளளன என்று சொல்லப்படுகின்றது. ஆனால் இதற்கான சரியான காரணம் தெரியவில்லை.

பக்தினின் ஆராய்ச்சிக் காலகட்டத்தைக் கீழ்க்கண்டவாறு பிரிக்கலாம்:

1. 1926 -க்கு முன்னால் - அழகியல் தொடர்பான கோட்பாட்டு ஆய்வுகள், கான்ட் (Kant) முதல் ஹூஸ்ஸர்ல் (Husserl) வரையிலான அழகியல் சிந்தனைகள்.

2. 1926 - 29 மார்க்சியம் தொடர்பான விமர்சன ஆராய்ச்சி. ஆனால் இவ்வாராய்ச்சிகள் பக்தினின் பெயரில் வெளிவரவில்லை.

3. 1929 - 1935 உரையாடலியம் (Dialogism) பற்றிய கோட்பாட்டு ஆய்வுகள்.

4. 1936 - 1941 - இலக்கிய வரலாறு பற்றிய மறு விளக்கம்-கோத்தெ (Goethe), ரபேலஸ் (Rebelais) குறித்த ஆய்வுகள் - அங்கதம் (Satire) பற்றிய ஆய்வுகள்.

5. 1942-1952 - குறிப்பாக எந்த நூலும் கட்டுரையும் இக்காலக்கட்டத்தில் வெளிவரவில்லை. ஆனால் இக்காலக் கட்டத்தில்தான் பல முக்கியமான (பிற் காலத்தில் வெளிவந்துள்ள) ஆராய்ச்சி நூல்கள், கட்டுரைகளை எழுதிக் கொண்டிருந்தார்.

6. 1953-1975 - பழைய நூல்கள், கட்டுரைகளை மறுபார்வைக்கு உட்படுத்தினார். பல கட்டுரை களைத் தொகுத்து வெளியிட்டார்.

மிக்கேல் பக்தினைப் பற்றிய திறனாய்வுகள்

மேலைநாடுகளில் அறுபதுகளிலிருந்து எண்பதுகள் வரை பக்தின் கோட்பாடுகளை ஆராய்ச்சியாளர்கள் தீவிரமாக விமர்சனம் செய்து கொண்டிருந்தனர். பக்தினைச் சிலர் இலக்கியத் திறனாய்வாளராகக் கருதினர். வேறுசிலர் சமூகவியல் சிந்தனையாளராகக் கருதினர். இன்னும் சிலரோ தத்துவ அறிஞராகக் கருதினர். இவ்வாறு பக்தின் பல்துறை ஆராய்ச்சியாளராக, உலகின் சிறந்த ஆராய்ச்சியாளர்களுள் ஒரு வராக மதிக்கப்பட்டார். 1968-இல் ''யேல் பிரஞ்சு ஆய்வுகள்'' (Yale French Studies) என்ற ஆய்வுத் தொகுப்பில் வெளி வந்துள்ள ''விளையாட்டு நாடகம், இலக்கியம்'' (Game, Play, Literature) என்ற கட்டுரை பக்தினின் அறிவுக் கூர்மையை உலக ஆராய்ச்சியாளர்களுக்கு உணர்த்தியது. 1985 - இல் ''இக்கால மொழி ஆய்வு மன்றம்'' (Modern Language Association) என்ற திறுவனம் ''PMLA'' என்ற ஆராய்ச்சி இதழின் வாயிலாக ஒரு கருத்துக்கணிப்பு நடத்தியது. ரோலன்ட் பார்த்தஸ் (Roland Barthes), தெரிதா (Derrida), பிராய்டு (Freud), லெவிஸ்ட்ராஸ் (Levistrauss), பக்தின் (Bakhtin) ஆகிய அறிஞர்களுள் சிறந்தவர் ஒருவரைத் தேர்வு செய்யுமாறு அந்த ஆய்விதழ் அறிவாளர்களுக்கு வேண்டுகோள் விடுத்தபோது பெரும்பாலான அறிவாளர்கள் பக்தினையே சிறந்த அறிஞராகத் தேர்வு செய்தனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இத்தகைய தேர்வுக்குக் காரணம் பக்தினின் சமூக உணர்வுமிக்க சிந்தனைகளே (Tzvetan Tadorov : 1984 ; Michael Holquist ; (1968)

பக்தினின் சிந்தனைகள் குறித்த விவாதங்கள் தமிழில் குறைந்த அளவிலேயே நடைபெற்றுள்ளன. ந. முத்துமோகன் ''ந. வா. வின் ஆராய்ச்சி'' (43) என்ற ஆய்விதழில் ''மிகயில் பக்தீன் : அவரது நாவல் கொள்கை'' என்ற கட்டுரை ஒன்றினை வெளியிட்டிருக்கிறார்'' (1993 : 83 : 99). ''நா. வா. வின் ஆராய்ச்சி'' நாற்பத்திரெண்டாவது இதழில் ''மிகயில் பக்தீன் சரூர்'' என்ற தலைப்பில் ஒரு பக்க அளவில் கருத்துக்கள் தொகுத்துத் தரப்பட்டுள்ளன (1993 : 20). பக்தினின் சிந்தனைகள் குறித்து ஆய்வு செய்து வரும் சென்னைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ் ஆய்வாளர் அழகராசன் ''ஊடகம்'' என்ற ஆய்விதழில் (ஏப்ரல் - மே - 1994) ''இதுதாண்டா மிகையில் பக்தின்'' என்ற தலைப்பில் ஒரு கட்டுரை வெளியிட்டுள்ளார். இவர்களுக்கெல்லாம் முன்னர் ''மகாநதி'' என்ற ஆய்விதழில் தி.சு. நடராசன் பக்தினின் சிந்தனைகள் குறித்து எழுதியிருப்பதாக ந. முத்துமோகன் தம்முடைய கட்டுரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இந்தக் கட்டுரையை படிக்க வாய்ப்புக் கிட்டவில்லை.

பக்தினின் சிந்தனைகள்

பக்தினின் சிந்தனைகளுள் கீழ்க் கண்டவற்றைப் பல அறிஞர்கள் சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர் (Tzvetan Todorov : 1984; Peter Messent : 1990 ; Michael Holquist : 1990 ; MikitaHoy : 1992).

1) உரையாடலியம் (Dialogism)
2) பன்மொழி (Heteroglossia)
3) பல்குரல் (Polyphony)
4) விழாக்குதூகலம் (Carnival)

இந்நான்கும் தனித்தனியாகக் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தாலும் ஒன்றோடொன்று தொடர்புடையவை என்பது கவனத்தில் கொள்ளத் தக்கது. இந்தக் கட்டுரையில் பக்தினின் உறையாடலியம், குதூகலம் குறித்த சிந்தனைகள் மட்டும் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளன.

உரையாடலியம் - விளக்கம்

உரையாடல் என்ற தமிழ்ச் சொல் ஆங்கிலச் சொற்களான Discourse, Dialogue, Conversation, Speech ஆகியவை உணர்த்தும் பொருண்மையை உள்ளடக்கியதாக விளங்குகிறது. உரையாடல் குறித்துப் பல்வேறு துறைகளைச் சேர்ந்த அறிஞர்கள் தத்தம் நோக்கில் ஆய்வு செய்து விளக்கியிருக்கிறார்கள். ''Discourse'' என்ற சொல்லுக்கு உரையாடல் என்ற பொருண்மை கொண்டு கௌதார்ட் (Coulthard, R.M; : 1977), ஹாரிஸ் (Harris, L.S; 1952) போன்ற அறிஞர்கள் ஆய்வு செய்திருக்கிறார்கள். ஆனால் அதே சொல்லுக்குச் (discourse) சொல்லாடல் என்ற பொருண்மை கொண்டு, பேசுவோர், கேட்போர் ஆகியோருக்கு இடையிலானபேச்சு அல்லது உரையாடல் என்ற எல்லையை மீறிச் சார்புத் தன்மை வாய்ந்த கருத்தியலையும் அதிகார அரசியலையும் உள்ளடக்கிய மனிதனின் அனைத்து வெளிப்பாடுகளையும் சில அறிஞர்கள் விளக்கியிருக்கிறார்கள் (Michel Foucault : 1971; Michel pecheux : 1982). பிரிட்டிஷ் தத்துவ அறிஞரான கிரைஸ் (Grice, H.P : 1968) இரு மனிதர்களுக்கு இடையிலான உரையாடலில் (Conversation) கூற்றை (utterance) வெளிப்படுத்துவோரின் பொருண்மையும், வாக்கியத்தின் பொருண்மையும் வேறுபடும் என்றும், பேசுவோர் தம்முடைய நோக்கத்திற்கேற்பப் பொருண்மையை மறைமுகமாகவும், நேரடியாகவும் உணர்த்துவதற்குக் காரணம் அவர்கள் உரையாடல் நியதிகள் (Maxims) சிலவற்றை மீறுவது தான் என்றும் விளக்குகிறார். இவ்வாறு உரையாடலில் மறைமுகமாக உணர்த்தும் பொருண்மையை 'உரையாடல் உள்ளுறை'' ((Conversational implicature) என அழைக்கிறார். பெட்ஸ்டெய்ன் (Feldstein,S : 1972) என்ற அறிஞர் ''Dialogue'' என்பதனை இரு மனிதர்களுக்கு இடையில் நடக்கும் சாதாரண உரையாடலாகக் கருதி அதன் காலத்தன்மை குறித்து (temporality) விளக்கியிருக்கிறார் மேலும் முகரோவ்ஸ்கி (JanMukarovsky1977) என்ற அறிஞர் இதுவரை சுட்டிக்காட்டிய அறிஞர்களிடமிருந்து வேறுபட்டுத்தனிமொழி (monologue) உரையாடல் மொழி (dialogue) என்றவெளிபாடுகள் குறித்து விளக்கியிருக்கிறார் (1977). இவர் ''மனிதன் தன்னுடைய மனதில் அமைத்துக் கொண்ட

தனிமொழியை (monologue) இன்னொரு மனிதனிடம் வெளிப் படுத்தும்போது அது உரையாடலாக (dialogue) மாறுகிறது எனத் தனிமொழிக்கும் உரையாடலுக்கும் இடையிலான இயங்கியல் உறவினை விளக்குகிறார்.

இதுவரை சுட்டிக்காட்டிய அறிஞர்களின் சிந்தனைகளில் இருந்து பக்தினின் சிந்தனை பெரிதும் வேறுபடுகின்றது. பக்தினின் உரையாடலியம் என்ற சிந்தனை இந்த உலகத்தின் மீது. சமுகத்தின் மீது கொண்ட நம்பிக்கையில் பிறந்தது என்றால் மிகையாகாது. நிகழ்காலத்துச் சமுக நிகழ்வுகள் இறந்த காலத்து நிகழ்வுகளோடு கொண்டிருந்த தொடர் பினையும், எதிர்காலத்து நிகழ்வுகளுக்கு நிகழ்காலத்து நிகழ்வுகள் தளமாக விளங்கும் முறையினையும் உரையாடலியம் என்ற சிந்தனை வாயிலாக விளக்குகிறார் பக்தின். அவர் உரையாடல் என்று கொள்வது பேச்சுமொழி உரையாடலை மட்டுமன்று. மனித உறவுகளில் வெளிப்படும் இயங்கியல் உறவுடைய அல்லது செயல்பாட்டு உறவுடைய அனைத்து வெளிப்பாடு களையும் பக்தின் உரையாடல் என்றே கொள்கிறார். இத்தகைய சிந்தனையை உருவாக்குவதற்கு பக்தின் தம்முடைய காலத்தைச் சேர்ந்த, தமக்கு முந்தைய காலத்தைச் சேர்ந்த அறிஞர்கள் பலரின் கருத்துக்களை உள்வாங்கிக் கொண்டதோடு சில அறிஞர்களின் கருத்துக்களை மறுக்கவேண்டிய தேவையிருந்த தால் அவற்றை விவாதங்களின் வாயிலாக மறுக்கவும் செய்தார்.

பக்தினின் கருத்தமைப்பில் ஆழமான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியவர்கள் புதிய-கான்டிய வாதிகளாவர். (Neo-Kantians), கான்டின் மனம், புறவுலகம் (Mind and world) என்ற இருமைகளை பக்தின் தான்/மற்றவை (Self and others) என்று மாற்றிக் கொண்டு ''தான்'' என்பதை மற்றவையோடு கூடிய உறவிலேயே அறிந்து கொள்ள முடியும் என விளக்கினார். இதன் மூலம் கான்ட் மனம் என்பதற்கு அழுத்தம் அல்லது முதன்மை கொடுத்த சிந்தனைப் போக்கிலிருந்து வேறுபட்டு புறவுலகத்திற்கு முதன்மை கொடுத்துள்ள பக்தினின் சிந்தனையை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. ''தான்'' என்பது

''மற்றவையோடு'' (சமூகத்திலுள்ள மற்ற மனிதர்கள், உயிரினங்கள், இயற்கைப் பொருட்கள் ஆகியவற்றோடு) இயங்கியல் உறவைக் கொண்டிருப்பதுதான் பக்தினுக்கு முக்கியம். அப்படியில்லாமல் ''மற்றவை'' என்பது விதி, ஊழ் போன்ற அதீத நியதிகளால் ''தானின்'' அர்த்தத்தை உணர்த்துகிறது என்று சிலர் விளக்குவதை பக்தின் ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை.

இந்த இடத்தில் மொழியின் அமைப்பு குறித்த சசூரின் கருத்துக்களையும் அவற்றை மறுக்கும் பக்தினின் விவாதங்களையும் தெரிந்து கொள்வது உரையாடலியம் பற்றிய புரிதலை அதிகப்படுத்தும். பக்தின், சசூரின் சில கருத்துக்களோடு உடன்படுகிறார் என்பது உண்மைதான். அதாவது, சசூர் மொழியைப் பேச்சு (Parole) மொழி இலக்கணம் (Langue) என்று இரு வகையாகப் பிரித்து பேச்சு மொழிக்கு முக்கியத்துவம் அளித்துத் தன் விளக்கத்தை வளர்த்துச் செல்கிறார். பக்தினும் மனிதனின் பேச்சு மொழிக்கு அல்லது பொதுவாகச் சொல்வதென்றால் வெளிப்பாடுகளுக்கே (expressions) முக்கியத்துவம் அளிக்கிறார். மேலும் சசூர் மொழியமைப்பினை ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தையும் இடத்தினையும் வரையறை செய்து கொண்டே. அதாவது கிடைத்தள முறையில் (Synchronic) விளக்கவேண்டும் என்று கருத்துரைக்கிறார். பக்தினுக்கும் இந்தக் கருத்தில் உடன்பாடுதான். அதாவது உரையாடல் என்பது நிகழ்கால நிகழ்வு என்று கருதுகிறார் பக்தின். எந்தவோர் உரையாடலும் ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில், காலத்தில், உரையாடற்சூழலிலேயே நடைபெறும். எனவே உரையாடலின் இத்தகைய நிகழ் காலத்துவப் பண்புகளைக் கணக்கில் கொள்ள வேண்டும் என்பதில் பக்தினுக்குக் கருத்து வேறுபாடு இல்லை. ஆனால் காலத்தளப் பார்வையை (Diachronic apporach) சசூர் ஒதுக்கி வைப்பதைப் போன்று பக்தின் ஒதுக்கி வைப்பதில்லை. உரையாடலில் காலம் கணத்துக்குக் கணம் மாறிக் கொண்டே இருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. எனவே ஒரு நிகழ்காலக் கணத்தில் வெளிப்படுத்தப்படும் கூற்று அடுத்த கணத்தில் இறந்தகாலக் கூற்றாக மாறிவிடும். எனவே நிகழ் காலக் கணத்தில் வெளிப்படுத்தப்படும் ஒரு கூற்றின் பொருள்

மையைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டுமென்றால் இறந்த காலக் கணத்தில் வெளிப்படுத்திய கூற்றோடு தொடர்புப்படுத்திப் பார்க்க வேண்டும். இது ஒரு நிலை. அடுத்து ஓர் உரையாடலில் நிகழ் காலக் கணத்தில் வெளிப்படுத்தப்படும் ஒரு கூற்று. எடுத்துக் காட்டாக ''நீ பெரிய அரிச்சந்திரனா?'' என்ற கூற்று, அந்த உரையாடலுக்கு வெளியேயுள்ள இறந்த காலக் கூற்றுக்களோடும் (அரிச்சந்திர புராணத்தின் கூற்றுக்கள்) உறவு கொண்டுள்ளது என்றும், இத்தகைய உறவிலேயே பொருண்மை வெளிப்படும் என்றும் பக்தின் கூறுகிறார். இவ்வாறு பக்தின் காலத்தளப் பார்வையிலும் தன்னுடைய கருத்துக்களை விளக்கியுள்ளார்.

அடுத்து மொழியில் பொருண்மை வெளிப்படுத்தும் முறை குறித்து சசூர் கூறிய கருத்துக்களுக்கும் பக்தினின் கருத்துக் களுக்கும் வேறுபாடு காணப்படுகின்றது. ஒரு மொழி அமைப்பின் அடிப்படை அலகாகக் குறி (sign) என்பதைச் சசூர் அமைத்துக் கொள்கிறார். ஒரு குறிக்குத் தனித்த நிலையில் முக்கியத்துவம் இல்லை. அதாவது ஒரு குறியைத் தனியாக எடுத்துக்கொண்டால் அது பொருண்மையை உணர்த்த இயலாது என்றும், மொழி என்னும் அமைப்பிற்குள் அது இன்னொரு குறியோடு உறவு கொள்ளும்போதே பொருண்மை வெளிப்படுகின்றது என்றும் சசூர் விளக்கினார். சுருக்கமாகச் சொல்வதென்றால் மொழியின் அமைப்பே உறுப்பின் பொருண்மையை, முக்கியத்துவத்தைத் தீர்மானிக்கிறது என்பது சசூரின் கருத்து. இந்தக் கருத்து சோவியத் இரசியாவில், 1917 - க்குப் பிந்தைய காலகட்டத்தில் அறிஞர்களின் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றது. ஏனெனில் அக்காலத்திய கம்யூனிச அரசு தனி மனிதனுக்கு முக்கியத்துவம் தராமல் சமூகத்துககு முக்கியத்துவம் தருகின்ற ஆய்வுப் போக்கு களை வரவேற்றது. பல அறிஞர்கள் சசூரின் கருத்துக்களை ஏற்றுப் பாராட்டிய போது பக்தின் மட்டும் அவருடைய கருத்துக்களை ஏற்க மறுத்தார். சசூரின் சிந்தனையில் அமைப்பு என்ற கருத்தாக்கம் ஆதிக்கம் செலுத்துவதாகப் பக்தின் கருதினார். ஒரு குறியின் பொருண்மை என்பது அமைப்பு விதி களாலேயே, தீர்மானிக்கப்படுகின்றது என்று கூறுவதின் மூலம் அம்மொழியைப் பயன்படுத்துவோர் அல்லது பேசுவோர்

speaker) கேட்போர் (Hearer) புறக்கணிக்கப்படுகின்றனர். மேலும் மொழியமைப்பு என்பது அதனைப் பயன்படுத்துவோரிடமிருந்து தனிமைப் பட்டுப் போவதைப் பக்தின் விரும்பவில்லை. எனவே தான் அவர் மொழியைப் பயன்படுத்துவோர், அவர்களுடைய உரையாடற்சூழல் ஆகியவற்றை மொழியோடு சேர்த்து வைத்து தன்னுடைய விளக்கத்தை முன் வைத்தார் எனலாம்.

இது வரையிலான விளக்கத்தின் பின்னணியில் உரையாடலியம் குறித்த கருத்துக்களைக் கீழ்வருமாறு தொகுத்துக் கூறலாம்.

1) உரையாடல் என்பது தனிமனித வெளிப்பாடு போன்று தோன்றினாலும் அது சமூகத் தன்மை கொண்டது.

2) தனித்த உரையாடல் என்று எதுவும் இல்லை. ஓர் உரையாடல் மனிதர்களின் மற்ற உரையாடல்களோடு தொடர்புடையதாக விளங்குகிறது. இதனால் தான் ஒவ்வோர் உரையாடலும் பொருண்மை உடையதாக விளங்குகின்றது உரையாடலுக்கு இடையிலான இத்தகைய தொடர்பினை ''உரையாடலிடைத் தொடர்பு'' (Inter dialogue relation) என்றும், இரு வேறு உரையாடல்களுக்கு இடையிலான தொடர்பில் பொருண்மை வெளிப்படுகிறது என்றும் இத்தகைய செயல்பாட்டு உறவே உரையாடலியம் (Dialogism) என்றும் பக்தின் விளக்குகிறார்.

3) உரையாடலின் பொருண்மையினைக் கிடைத்தளத்தில் (Synchronic) மட்டுமின்றிக் காலத்தளத்திலும் (diachronic) புரிந்து கொள்ள முடியும். இன்று ஓர் உரையாடலைப் புரிந்து கொள்வதற்குக் காரணம் அது நேற்றைய உரையாடலோடு தொடர்புடையதாக இருப்பதாலேயே என்கிறார் பக்தின்.

4) ஓர் உரையாடல் ஒற்றை மொழித் தன்மை (Mono glossia or homoglossia) உடையதாகவோ பன் மொழித் தன்மை (Heteroglossia) உடையதாகவோ

விளங்கலாம். கவிதை ஒற்றைமொழித்தன்மை உடைய தாகவும், நாவல் பன்மொழித் தன்மை உடைய தாகவும் பக்தினால் கருதப்படுகின்றன. இவற்றுள் பன் மொழித் தன்மை உரையாடலே சிறப்பானது என் கிறார் பக்தின்.

5) உரையாடி, உரையேற்பி, பனுவல், உரையாடற்சூழல் ஆகிய இவற்றுள் எந்த ஒன்றினையும் மையமாகக் கொண்டு உரையாடல் உருவாவது இல்லை என் கிறார் பக்தின், மாறாக மேற் குறிப்பிட்ட அம்சங் களின் சேர்க்கையிலேயே உரையாடல் மையமற்ற ஒன்றாக விளங்குகிறது என்கிறார். மேலும் உரை யாடியைக் கணக்கில் கொள்ளாமல் உரையாடலை ஆய்வு செய்ய இயலாது என்றும் குறிப்பிடுகின்றார்.

6) ஓர் உரையாடலில் பல குரல்களைக் கேட்பதற்கு வாய்ப்புண்டு என்கிறார் பக்தின். இந்தக் கருத்தினை நாவல் என்ற உரையாடலின் வழி விளக்குகிறார். தாஸ்தாவ்ஸ்கி தம் நாவலில் பாத்திரங்களின் வேறு பட்ட பேச்சுமொழிகளுக்கும், வாழ்க்கைக் கண்ணோட் டங்களுக்கும் சமமான மதிப்புக் கொடுத்துச் சித்தரித் துள்ளார் என்றும், இவ்வாறு நாவலாசிரியர் தம்முடைய மொழியாலும் கண்ணோட்டங்களாலும் பாத்திரங்களின் மொழி, கண்ணோட்டங்கள் ஆகிய வற்றில் ஆதிக்கம் செலுத்தாமல் அவற்றிற்குச் சமமான மதிப்புத் தந்து வெளிப்படுத்தும் போது நாவலில் பல குரல்களைக் கேட்கலாம் என்கிறார் பக்தின்.

7) எந்தவோர் உரையாடலும் நடுநிலையானது அன்று என்பது பக்தினின் கருத்து. உரையாடியின் உணர்ச்சி, உள் நோக்கம், கருத்தியல் நிலைப்பாடு ஆகியவற்றை உள்ளடக்கியதாகவே ஓர் உரையாடல் இருக்கும் என்கிறார் பக்தின். தாஸ்தாவ்ஸ்கியின் நாவலைப் ''பலகுரல் நாவல்'' என்று பக்தின் சொல்லியிருப் பதால் அதனை நடுநிலையான நாவல் என்று கருதி

விட இயலாது என்பதனையும், தாஸ்தாவ்ஸ்கி பல குரல்களை வெளிப்படுத்துகின்ற பாங்கின் மூலம் அவருடைய உணர்ச்சிகளையும் வாழ்க்கை கண்ணோட்டத்தினையும் உணர்ந்து அறிந்து கொள்ளலாம் என்பதனையும் பக்தினின் கருத்துக்களிலிருந்து புரிந்து கொள்ள முடிகிறது.

8) ஓர் உரையாடலோடு கால எல்லையைக் கடந்தும் கூடத் தொடர்புடையதாக விளங்கலாம் எனகிறார் பக்தின். இன்றைய நாவல் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னர்த் தோன்றிய காப்பியத்தோடும், காலத்தைக் கணிக்க இயலாத தொன்மக் கதைகளோடும் தொடர்பு உடையதாக விளங்கலாம் என்பதோடு மட்டுமல்லாமல் எதிர்காலத்தில் உருவாக்கப் படப்போகின்ற ஒரு புதிய இலக்கிய வடிவத்தோடும் கூடத் தொடர்புடைதாக விளங்கலாம் என்றும் பக்தின் கூறுகிறார். இத்தகைய விளக்கத்திலிருந்து 'உரையாடல் பிரபஞ்சம்'' (Universe of Dialogue) ஒன்று இருப்பதை உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது.

இதுவரை பக்தினின் உரையாடலியம் குறித்து விளக்கப் பட்டது. இனி அவருடைய சிந்தனைகளுள் முக்கியமாகக் கருதப் படுகின்ற ''விழாக்குதூகலம்'' (Carnival) குறித்து விளக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப் படுகின்றது.

பக்தின் குதூகலம் அல்லது குதூகலிப்பு என்பது குறித்துத் தம்முடைய ஆய்வுகளில் நிறைய விவாதித்துள்ளார். குறிப்பாக ''ரபேலசும் அவருடைய உலகமும்'' (Rabelais and his world) என்ற தம்முடைய நூலில் ''குதூகலம்'' குறித்து மிகவிரிவாக மிகுந்த ஆதாரங்களுடன் விளக்கியிருக்கிறார். குதூகலிப்பு நாட்டுப்புற மக்களின் வாழ்க்கை முறைகளோடு பின்னிப் பிணைந்திருப்பதாகப் பக்தின் கருதுகிறார். அவர்களுடைய வாழ்வியல் மற்றும் வழிபாட்டுச்சடங்குகள், பாடல்கள், விடுகதைகள், வசைமொழிகள், சாபமொழிகள், ஆகிய அனைத்திலும் குதூகலிப்பு உணர்வு பொங்குகிறது என்கிறார் பக்தின்.

குதூகலிப்பு என்பதை வெறும் உணர்வாக மட்டும் பக்தின் கருதவில்லை. அதனை வாழ்க்கையின் தத்துவமாகவே கருது கிறார். நாட்டுப்புற மக்கள் இந்தப் பூமியை நேசிப்பவர்கள். அவர்கள் தங்கள் வாழ்க்கையை மகிழ்ச்சியுடனும் செழிப்புடனும் அனுபவிக்க நினைப்பவர்கள். நடைமுறைச் சமூகப் பிரச்சினை களால், நோய்களால் வாழ்க்கை சோகத்தில் ஆழ்ந்துபோகும் போது அதனை மறுபடியும் மீட்டு இன்பக் கரைக்குக் கொண்டு வர முயற்சி செய்கிறார்கள். நாட்டுப்புற மக்களின் இத்தகைய முயற்சியின் விளைவுகளே வழிபாட்டுச் சடங்கு விழாக்கள், ஆட்டங்கள், பாடல்கள், நகையாடல்கள் போன்ற வெளிப்பாடு களாகும்.

நாட்டுப்புற மக்களின் தெய்வ நம்பிக்கை, வழிபாட்டு முறைகள் அனைத்தும் குதூகலிப்பு மிக்கவையாகவே விளங்கு கின்றன. தெய்வத்தைத் தங்களுடைய உடலில் வருவித்துப் பரவசத்துடன் ஆடவும், தங்களுடைய உடலுக்கு எவையெல்லாம் குதூகலம் தருமோ அவற்றையெல்லாம் தெய்வத்திற்கும் கொடுத்து அதனையும் குதூகலப்படுத்தவும் செய்கிறார்கள். நாட்டுப்புறத் தெய்வம் அமைதியாகப் பூமிக்கு வருவதேயில்லை. ஆரவாரத்துடனேயே வருகிறது. ஆக நாட்டுப்புற மக்களின் பக்தி, வழிபாடு, ஆகியவை சமூகக் குதூகலம். வாழ்க்கை நேசிப்பு ஆகியவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டவையாகவே விளங்குகின்றன.

நாட்டுப்புற மக்களின் இத்தயை குதூகலிப்பு முறைகள் மேல்தள மக்களின் பண்பாட்டிற்கு எதிரானவையாகவே விளங்குகின்றன. அவர்களுடைய சாமியாட்டங்கள், சடங்கு நடனங்கள், பொழுதுபோக்கு ஆட்டங்கள் பாலுறவுக் குறியீடு களை உடைய பாடல்கள் இவையெல்லாம் மேல்தள மக்களுக்கு ஒத்துவராதவை. ஆனால் நாட்டுப்புற மக்களின் வாழ்க்கை முறைகளோடு பின்னிப் பிணைந்தவை.

இவர்களுடைய விழாக்குதூகலம் மையமற்றது, பன்முகத் தன்மை உடையது. எதிர்ப்பு, தோழமை, கிண்டல், எள்ளல், வசை போன்ற பல குரல்களை வெளிப்படுத்தக் கூடியது.

மனிதர்களுக்கு இடையிலான சமூக, பொருளாதார உயர்வு, தாழ்வுகளைத் தற்காலிகமாக நீக்கிச் சமத்துவத்தை ஏற்படுத்தக் கூடியது. தனிமனித உடல்களைக் கூட்டு உடலாக அல்லது மகா உடலாக மாற்றக் கூடியது. சோர்ந்து போன வாழ்க்கைக்கு மீண்டும் மீண்டும் புத்துயிர்ப்பு அளிக்கக் கூடியது. புதிய அழகியல் உணர்வுகள் வெளிப்படுவதற்குச் சூழலை உருவாக்கித் தருவது இவ்வாறு நாட்டுப்புற விழாக்குதூகலத்தின் பண்புகளைப் பக்தின் குறிப்பிடுகிறார்.

பார்வை நூற்கள்

Coulthard, R.M., (1977), Introduction to Discours. analysis, Longmans, Londo

Fledstein, S. (1972), Temporal Patterns of dialogue : Basic Research and Reconsiderations, In "Studies in Dyadic communication", A.W. Siegman and B. Popeeds, (New york) Pergamon,

Grice, H.P., (1968), Utterer's meaning, sentence meaning and word meaning, Foundation of Language 4, 225 - 242

Harris, Z.S., (1952), Discourse analysis, Language, 28, 1 - 30.

Hymes, D., (1967), Models of the interaction of Language and social setitng, Journal of social issues, 23, (2), 8 - 28.

Miklta Hoy, (1992), Bakhtin and Popular culture, New Literary History, 23 765—781.

Mikhail Bakhtin, (1986), Speech Genres and other Late esseys, Vernkl. McGee (Tr), University of Texas Press,

Mikhail Bakhtin, (1984), Rabelais and his world, (Tr) Helene Iswolsky, Moscow.

Michel Foucault, (1981), The order of discourse, In untying the text - A Post-structuralist Reader, (edr) Robert young, Routledge and kegan Daul, London.

Michael Holguist, (1990) Dialogism - Bakhin and his world, Routledge, London.

Peter Messent, (1960), The clash of Language : Bakhtin and Huckleberry Finn, New Readings of the American Novel : Narrative Theory and its Application (Book), Macmillan, 204 - 242

Tzvetan Toclorou, (1984), Mikhail Bakhtin - The Dialogical Principle, Wlad Godzich (Tr), Manchester University Press.

ART AND LITERARY THEORIES

DECEMBER 1995

Editors

A. NATARAJAN M. KARUNAKARAN
K. NAGANANDHINI S. POONGODI
L. MANIVANNAN

AINTAMIL AAIVALAR MANDRAM
MADURAI

Selling

M. KARUNAKARAN
Senbagam illam
80, West Ponnagaram 7th Street, Madurai - 625 010